А. ВОЛКОВ

ПОЭЗИЯ РУССКОГО ИМПЕРИАЛИЗМА

ГОСЛИТИЗДАТ 1935

А. ВОЛКОВ

ПОЭЗИЯ РУССКОГО ИМПЕРИАЛИЗМА

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА»
МОСКВА 1935



ПЕРВАЯ ГЛАВА

I

Нередко под литературой и вообще идеологией империализма понимают выражение «агрессивной», «захватнической», «военной» политики.

Ограниченность этого представления несомненна. Ключ к правильному пониманию идеологии и в частности литературы империализма дает работа Ленина «Империализм, как новейший этап капитализма».

«Гигантские размеры финансового капитала, концентрированного в немногих руках и создающего необыкновенно широко раскинутую и густую сеть отношений и связей, подчиняющую ему не только средних и мелких, но и мельчайших капиталистов и хозяйчиков — с одной стороны, а с другой — обостренная борьба с другими национально-государственными группами финансистов за раздел мира и за господство над другими странами, — все это вызывает повальный переход всех имущих классов на сторону империализма. Всеобщее увлечение его перспективами, бешеная защита империализма, всевозможное прикрашивание его — таково знамение времени. Империалистическая идеология проникает в рабочий класс».

«Империалистическая идеология», следовательно, выражает интересы господствующих классов и их попутчиков, переходящих на сторону империализма и бешено защищающих его. Переход на позиции империализма идеологов господствующих классов — художников, писателей, поэтов — определяет новое каче-

ство содержания и формы всех художественных компонентов их произведений. Создается художественный стиль империализма.

Особенности русского исторического процесса, характер расстановки классовых сил в стране определили, по выражению Ленина, военно-феодальную сущность русского империализма. Эти особенности нашли свое выражение в художественной литературе империализма. Все это должно определить установку и рамки настоящей работы.

Некоторые исследователи очень упрощенно представляют себе литературный стиль русского империализма. Так например, Р. Мессер дает такое его определение: «В литературе символизм был художественным выражением русского империализма. Речь идет здесь, разумеется, не о некоем «стиле эпохи», а о классовом стиле буржуазно-дворянского блока на империалистическом этапе — о стиле господствующих классов... Именно символизму принадлежит роль художественного стиля русского империализма, и именно эта роль обеспечила символизму его место в русской поэзии на протяжении двух десятилетий. Дело вовсе не в том, что символизм хронологически совпадает с выходом русского капитализма на империалистическую дорогу, что его исторически легко «поставить»... суть в том, что к указанному выводу приводит изучение самой внутренней эволюции русского символизма»[1].

К сожалению, автор не аргументирует высказанного положения.

Р. Мессер ограничивается лишь анализом патриотической поэзии символистов в эпоху войны 1914 года, оставляя в стороне империалистическую позицию символизма «на протяжении двух десятилетий».

Во-первых: символизм не исчерпывает всего понятия «художественный стиль русского империализма». В этот стиль (если речь идет о поэзии) кроме творчества символистов может быть с еще большим правом включено творчество поэтов и поэтических направлений,

---

[1] *Р. Мессер*, «Символисты в эпоху империалистической войны». «Ленинград», № 7, 1932.

не только не принадлежащих к символизму, но и выступавших против его художественных принципов. Во-вторых, сам символизм на разных исторических этапах существенно изменялся. Многие символисты, начав свою творческую деятельность с «неприятия мира», проповеди бегства от действительности, приходят впоследствии к прославлению столыпинской действительности, к восхвалению империализма. Художественные принципы символизма (хотя они всегда были внутренне противоречивы) трансформировались на разных этапах. Так, трактовка термина «символизм» самими символистами до революции 1905 года — одна, после революции — другая. Революция 1905 года, вызвавшая громадные социально-политические сдвиги, не могла, естественно, пройти мимо символизма. В годы столыпинщины, последовавшие за революцией, символисты перестраиваются, пересматривают художественные принципы, выработанные и декларируемые в ранний, «классический» период существования этого направления. Новая позиция, занятая символизмом после 1905 года, разумеется, не является абсолютной противоположностью старой, дореволюционной позиции. Мы увидим, что в раннем символизме были заложены элементы его позднейшего перерождения. Все это находит свое объяснение в классовой сущности символизма, которую т. Мессер представляет очень упрощенно.

Историю поэзии русского империализма следует начинать с появления символизма, хотя империалистические идеи в русской поэзии выражались и раньше (Тютчев, Вл. Соловьев и др.). Но тогда это были отдельные элементы империалистической культуры, которая сложилась в России позже, нежели в других странах Европы. И это не только потому, что Россия, входившая в общую мировую империалистическую цепь, позже других европейских стран вступила на путь империализма, что русский капитализм с большим запозданием вырвался из феодальных пут, но и потому, что художественной культуре упадочных эксплоататорских классов свойственно отставание не только от материальных отношений, но и от их политики. Мы

увидим, что поэзия символизма не целиком, не на всех исторических этапах входит в идеологический арсенал империализма. В последующем анализе мы рассмотрим, как происходил процесс формирования поэтического стиля империализма и какие идейно-художественные процессы происходили в русской буржуазно-дворянской поэзии XX века.

II

Каковы характерные черты символизма? Отвечая на этот вопрос, всегда следует учитывать внутреннюю противоречивость этого поэтического направления, как и всех литературных направлений, создавшихся в условиях буржуазно-феодальной действительности.

Совсем недавно А. Селивановским была сделана попытка определить «типовые признаки, присущие символизму». Каковы же эти типовые признаки, по его мнению?

«Художественные принципы символизма были производны от общего мировоззрения. Каково же было это мировоззрение? Оно зиждилось на двух основах: на последовательно проведенном общественном индивидуализме и настолько же последовательно проведенном философском идеализме, окрашенном в подчеркнуто мистические тона»[1].

Верно, конечно, что символизму присущи идеализм и индивидуализм. Но разве это его типовые признаки? Ведь индивидуализм и идеализм характерны и для других поэтических направлений, существовавших до и после символизма. Разве, например, творчество Фета, Тютчева, Полонского не имело этих «типовых» признаков? Из более поздних поэтов под эту мерку подходят Ахматова, Мандельштам, Гумилев, Клюев и др.

В своем определении «типовых черт» т. А. Селивановский (подобно Мессер) не конкретно-исторически, а абстрактно подходит к символизму на протя-

---

[1] *А. Селивановский*, «Распад символизма», журн. «Литературная учеба», № 7, 1934.

жении всего его двадцатилетнего пути развития (с момента возникновения до Октябрьской революции) [1].

Тов. А. Селивановский не учитывает, что символизм на разных исторических этапах изменялся и, следовательно, изменялись его «типовые черты».

Для правильного понимания символизма и всей русской поэзии эпохи империализма, следует разделить ее на три главных исторических этапа: 1) до революции 1905 г., 2) эпоха реакции и канун империалистической войны, 3) от начала войны до Октябрьской революции. Но и в пределах одного «этапа» происходят существенные сдвиги, подготавливающие переход к следующему этапу.

Первый период проходит под знаком «шумного» выступления символизма, творческого и теоретического формирования этого направления, выработки символистских манифестов и платформ, возникновения символистических изданий. Символизм в этот период завоевывает гегемонию на поэтическом фронте, но еще не получает широкого признания со стороны господствующей общественности. Это был «классический» период символизма, когда символистские лозунги и манифесты, наиболее соответствовали художественной практике участников символистского движения. После революции 1905 г. эти лозунги и манифесты будут казаться «устаревшими», пересматриваться и изменяться в соответствии с новыми историческими условиями.

---

[1] Порочность позиции т. Селивановского усугубляется еще тем, что он ограничивает понятия символизма, акмеизма, футуризма рамками «школ», рассматривая эти течения как параллельные ряды, не учитывая их *внутренней* идейно-художественной связи и взаимопроникновения. Поэзия некоторых «символистов», например, более показательна и типична для акмеизма, нежели символизма. Правое эстетское крыло футуризма идейно-художественно ближе к акмеизму, нежели к левому мелкобуржуазному ядру футуристов. Этого часто не сознавали сами участники «школ», но это должен понять марксистский исследователь, поднимающийся выше представлений о самих себе буржуазных поэтических школ. Между тем т. А. Селивановский, определяя то или иное поэтическое направление, исходит из организационного состава «школы», не учитывая внутренней ее противоречивости и разношерстности, пытаясь найти пункты, на которых «сходятся» *все* участники той или иной школы.

Правильное понимание раннего символизма дает возможность понять процесс его империалистического перерождения после 1905 г. Ранний символизм в рамках нашей темы, понятно, может быть рассмотрен менее подробно, лишь в его главных ведущих линиях.

Присмотримся к художественной практике и к теоретическим высказываниям вождей и деятелей символизма.

Вот как определяет символическую поэзию К. Бальмонт: «Это поэзия, в которой органически, не насильственно, сливаются два содержания: скрытая отвлеченность и очевидная красота, сливаются так же легко и естественно, как в летнее утро воды реки гармонически слиты с солнечным светом. Однако, несмотря на скрытый смысл того или другого символического произведения, непосредственное, конкретное его содержание всегда законченно само по себе, оно имеет в символической поэзии самостоятельное существование, богатое оттенками» [1].

Андрей Белый тоже утверждает двойственность содержания символических произведений. Он, как и многие другие символисты, по образу и подобию своих принципов толкует «гениальные классические произведения» прошлого. Эти произведения, по мнению Белого, имеют две стороны: «лицевую, в которой дается его доступная форма, и внутреннюю; о последней существуют лишь намеки, понятные избранным». Это логически вытекает из центральной идеи статьи Белого: «Не событиями захвачено все существо человека, а символами иного... пока и н о е не воплотится, — не прояснятся волнующие нас символы современного творчества» [2].

Итак, стремление к и н о м у, отталкивание от данного — вот что лежит в основе «волнующих нас символов». Более подробно (хотя и с большим запозданием) ту же мысль утверждает Вячеслав Иванов: «Символизм — искусство, основанное на символах. Оно вполне

---

[1] «Горные вершины», книга 1-я, изд. «Гриф», М., 1904. Читано перед русской аудиторией в 1900 г. в Париже.

[2] Журн. «Мир искусства», № 5, 1904.

утверждает свой принцип, когда разоблачает сознанию вещи, как символы, а символы, как миф. Раскрывая в вещах окружающей действительности символы, т. е. знамение иной действительности, оно представляет ее знаменательной. Другими словами, оно позволяет осознать связь и смысл существующего не только в сфере земного эмпирического сознания, но и в сферах иных»[1].

Символ — знамение иной действительности! Еще раньше Вячеслав Иванов выдвигал лозунг «неприятия действительности». Смысл ухода в мир иной является следствием неудовлетворения миром данным. В. Брюсов так мотивирует это стремление: «Искусство, — пишет он, — то, что в других областях мы называем откровением, создание искусства — это притворенные двери в Вечность... Мы живем среди вечной исконной лжи. Мысль, а следовательно, и наука бессильна разоблачить эту ложь... Но мы не замкнуты безнадежно в этой «голубой тюрьме» — пользуясь словами Фета. Из нее есть выходы на волю, есть просветы. Эти просветы — те мгновения экстаза, сверхчувственных интуиций, которые дают иные постижения мировых явлений, глубже проникающие за их внешнюю кору, в их сердцевину»[2].

Итак, символисты сходятся в стремлении к иному миру, в отрицании мира «этого». Здесь у них меньше всего разногласий. Разноголосица начинается тогда, когда они пытаются ответить на позитивный вопрос о том, что же следует искать за пределами этого мира. Многочисленные точки зрения и оттенки в этой части их взглядов имеют гораздо большее значение для их творцов, нежели для исследователя. Центральный мотив символизма — отказ от настоящего мира и стремление в потусторонний мир — широко и всесторонне выразился в поэзии символистов. А. Блок, как бы иллюстрируя приведенные выше теоретические манифесты, так выражает свое кредо в «Стихах о Прекрасной Даме»:

Все лучи моей свободы
Заалели там,
Здесь снега и непогоды
Окружили храм.

---

[1] Журн. «Золотое руно», № 3, 1908.
[2] «Весы», № 1, 1904.

И Блок обращает внимание туда, где «заалели лучи свободы», подальше от здешней «непогоды». Если внимание символистов привлекает настоящая действительность, то она изображается в крайне неприглядном виде. Очень характерно в этом смысле стихотворение З. Гиппиус «Все кругом»:

Страшное, грубое, липкое, грязное,
Жестко-тупое, всегда безобразное,
Медленно рвущее, мелко-нечестное,
Скользкое, стыдное, низкое, тесное,
Явно-довольное, тайно-блудливое,
Плоско-смешное и тошно-трусливое,
Вязко, болотно и тинно застойное,
Жизни и смерти равно недостойное,
Рабское, хамское, гнойное, черное,
Изредка серое, в сером упорное,
Вечно лежачее, дьявольски косное,
Глупое, сохлое, сонное, злостное,
Трупно-холодное, жалко-ничтожное,
Непереносное, ложное, ложное!
(1904)

Какие мрачные краски!

Если действительность мерзка, грязна, что же должен делать поэт? Его призвание — будить представление об иных мирах. Вячеслав Иванов уподобляет поэта пастуху, «трубившему в альпийский длинный рог».

Средь гор глухих я встретил пастуха,
Трубившего в альпийский длинный рог.
Приятно песнь его лилась; но зычный
Был лишь орудьем рог, дабы в горах
Пленительное эхо пробуждать.
И думал я: «О гений! Как сей рог,
Петь песнь земли ты должен, чтоб в сердцах
Будить иную песнь. Блажен, кто слышит».
А из-за гор звучал ответный глас:
«Природа символ, как сей рог. — Она
Звучит для отзвука. И отзвук — бог.
Блажен, кто слышит песнь и слышит отзвук».

Будить иную песнь должен гений — вот лейтмотив приведенных строк из «Кормчих звезд» (1903). И этот мотив все время варьируется у символистов, не удовлетворенных «этой» жизнью, стремящихся «вдаль». К. Бальмонт в стихотворении «Родная картина», казалось бы, отступает от этого принципа, он дает «карти-

ну» из реальной действительности. Но куда устремлен взор поэта?

Стаи птиц. Дороги лента.
Провалившийся плетень.
С отуманенного неба
Грустно смотрит тусклый день.
Ряд берез, и вид унылый
Придорожного столба.
Как под гнетом тяжкой скорби,
Покачнулася изба.
Полусвет и полусумрак, —
И невольно рвешься вдаль,
И невольно давит душу
Бесконечная печаль [1].

Мотив боли и бесконечной печали — излюбленный мотив всех поэтов-символистов. Он вырастает на почве расхождения между мечтой и окружающей поэта действительностью. Это же расхождение обусловило двойственность содержания символистского произведения. Наиболее «ортодоксальным» символистским произведением у этих поэтов считалось такое, в котором внешне воспринимаемое содержание скрывает иное, более глубокое содержание, доступное только «посвященным», «избранным». Характерно следующее стихотворение Ф. Сологуба:

Струясь вдоль нивы, мертвая вода
Звала меня к последнему забытью.
Я пас тогда ослиные стада
И похвалялся их тяжелой прытью.
Порой я сам, вскочивши на осла,
Трусил рысцой, чтоб ночь моя сошла
И на поля повеяла прохлада.
Сырой песок покорно был готов
Отпечатлеть ослиное копыто,
И мертвый ключ у плоских берегов
Журчал о том, что вечной мглой закрыто.

Даже описание окружающей природы подчинено центральному идейному устремлению стихотворения. Мертвая вода, «струящаяся вдоль нивы», зовет «к последнему забытью», «мертвый ключ у плоских берегов» журчит о том, «что вечной мглой закрыто». Так предметы, имеющие, казалось бы, конкретные очертания, на

---

[1] *К. Бальмонт*, «Под северным небом», 1894.

самом деле являются лишь иллюзорной видимостью, выражением какой-то более глубокой идеи. Да и сам лирический субъект, представляющий себя в виде пастуха, и «ослиные стада», которые он пасет, — все это является не чем иным как символикой, выражающей стремление «туда», что «вечной мглой закрыто» от обычного взгляда.

Всеми характерными признаками «классического» символизма отмечено стихотворение Брюсова «Прощальный взгляд» (типичное для его раннего периода). Конкретные предметы, изображенные в этом стихотворении, заключают в себе что-то более глубокое, а потому кажутся призрачными.

Я сквозь незапертые двери
Вошел в давно знакомый дом,
Как в замок сказочных поверий,
Постигнутый волшебным сном.
Сквозь спущенные занавески
Чуть проникали тени дня,
И люстры тонкие подвески
Сверкали бледно, не звеня...
Я встретил взгляд без выраженья
Остановившихся часов.
Полузасохшие растенья
Стояли стражей мертвецов.
Я заглянул... Она смотрела,
Как тихо догорал камин,
Зола каких-то писем тлела,
Но в воздухе дышал жасмин.
На платье белое все реже
Бросали угли отсвет свой.
Она вдыхала запах свежий,
Клонясь все ниже головой...
И невеселый, непечальный,
Я скрылся, как вошел, без слов,
Приняв в гостиной взгляд прощальный
Остановившихся часов.

Что за странный дом, похожий на «замок сказочных поверий»? Кто это «она», сидящая у камина в белом платье? Бесполезно было бы требовать от символиста ответа на подобные вопросы. Брюсов вовсе не стремился быть последовательным и логичным в изображении предметов данного мира. Абстрактность приемов изображения дает ему возможность передать абстрактность

идеи стихотворения. Поэт нарочно стремится создать настроение смутности, избежать четких характеристик явлений. Вот почему у него превалируют «тени», «туманности», «темнота» и т. д.

Как видим, изобразительные средства символистской поэзии также характеризуются дуализмом. Предметы и детали, взятые из реального мира, являются как бы иероглифами трансцендентных сущностей. Образы и тропы в символистском стихотворении имеют две стороны — видимую, чувственную и тайную, «ознаменовывающую» иную действительность. В творчестве Андрея Белого и Александра Блока весьма распространен прием «масок». Маска выступает как наиболее последовательно выраженный, персонифицированный иероглиф. Дуализм символистской поэтики проявляется также в двойственности композиции (наиболее яркий пример — симфонии А. Белого) и поэтического языка. Обыденный язык начала «Незнакомки» А. Блока (пыль переулочная, крендель булочной, уключины и т. д.) вводит читателя в «глубокий» мистический смысл произведения.

Здесь нашел свое выражение декларированный символистами тезис двойственности содержания. Но ошибочно было бы сводить к нему все художественные элементы поэтики символизма. Идея неудовлетворенности данным миром находит свое многообразное выражение. Она звучит также в культе ницшеанского сверхчеловека, стоящего над миром, в проповеди углубления в себя, в апелляции к богу, в стремлении к прошлым эпохам, к чистому искусству и т. д. и т. п., но все это лишь различные формы выражения главного идейного устремления символизма.

О сердце, в этих тенях века,
Где истин нет, иному верь!
В себе люби сверхчеловека:
Я весь наш бог и полузверь!

Или:

Я действительности нашей не вижу,
Я не знаю нашего века,
Родину я ненавижу,
Я люблю идеал человека.

(1896)

В этих строках Брюсова заключена почти целая программа раннего символизма. Уход из этого мира, «где истин нет», взлеты в поднебесную высь, падение ниц перед образом «Сущего», культ могучего ассирийского царя Ассаргадона, возвеличение себя до сверхчеловека, стоящего над миром, проповедь крайнего индивидуализма и чистого искусства, прославление смерти и «мечтания о воле свободной», — таков многообразный комплекс ранней поэзии Брюсова. И всюду чувствуется болезненная неудовлетворенность миром, доходящая до отчаяния и осознания безнадежности найти выход даже по ту сторону бытия.

Так значит, за смертью такой же бесплодный,
Такой же бесценный, бессмысленный путь?
И то же мечтанье о воле свободной?
И та ж невозможность во мгле потонуть?
И нет нам исхода! И нет нам предела!
Исчезнуть, не быть, истребиться нельзя!
Для воли, для духа, для мысли, для тела
Единая та же, все та же стезя.

Брюсов наиболее многогранная фигура в символизме. Ему чуждо замыкание в каком-либо одном мотиве, в какой-либо одной теме. Он имел своих многочисленных учеников и подражателей, которые развили и углубили отдельные стороны его поэзии. Брюсова считали «своим» многие враждующие между собой поэты и направления, потому что каждый из них брал лишь ту или иную сторону из его противоречивого и многостороннего идейно-художественного арсенала.

Символизм слишком многогранное явление, чтобы сводить его многообразие к какому-то единому художественному принципу. Но вместе с тем необходимо установить идейную доминанту символизма, что даст возможность правильно оценить особенность художественных методов различных его представителей.

Символизм в своем главном русле явился художественным выражением идеологии русской буржуазии. Понять его идейно-художественную направленность можно лишь на основе уяснения особенностей исторического процесса и вытекающей отсюда расстановки классовых сил в России. Установление общих черт, свойственных

идеологии буржуазии как классу вообще, совершенно недостаточно для понимания р у с с к о г о символизма. Его художественные особенности раскрываются в специфическом качестве идеологии именно русской буржуазии. Этого не понял Г. В. Плеханов, что и не дало ему возможности правильно объяснить появление декадентства в России.

«Та система общественных отношений, — писал Плеханов, — упадок, который характеризуется этим искусством (декадентским. *А. В.*), т. е. система капиталистических отношений производства, еще далека от упадка на нашей родине. У нас в России капитализм еще не окончательно справился со старым порядком. Но русская литература со времен Петра I находится под сильнейшим влиянием западноевропейской. Поэтому в нее нередко проникают такие течения, которые, вполне соответствуя западноевропейским общественным отношениям, гораздо меньше соответствуют сравнительно отсталым отношениям в России». «Но, если, — продолжает Плеханов, — возникновение русского декадентства не может быть в достаточной мере объяснено нашими, так сказать, домашними причинами, то это нисколько не изменяет его природы. Занесенное к нам с Запада, оно и у нас не перестает быть тем, чем было у себя дома: порождением «бледной немочи», сопровождающей упадок класса, господствующего теперь в Западной Европе»[1].

Плеханов правильно устанавливает социальную природу символизма, однако ошибочно отрицает возможность самостоятельного возникновения этого течения на русской почве. Это целиком вытекает из его меньшевистской оценки русской буржуазии, как способной играть революционную роль, в корне отличной от ленинской оценки. На самом деле русский символизм явился идейным детищем буржуазии, в нем отразились главные специфические черты буржуазной идеологии. Именно «домашними», а не какими-либо иными, причинами следует объяснять природу русского символизма. На это пра-

---

[1] *Г. Плеханов*, т. XIV, стр. 163—164.

вильно указывали даже сами наиболее дальнозоркие символисты.

Ключ к правильному объяснению символизма дают ленинские работы, посвященные анализу данной эпохи и классовой позиции русской буржуазии, ибо символизм в период своего возникновения и расцвета явился выразителем идей и настроений русской буржуазии перед революцией 1905 года.

Благодаря особенностям русского исторического процесса наш отечественный капитализм довольно поздно выступил на историческую арену. Его западный собрат к этому времени уже вступил в период старческой дряхлости. Русской буржуазии не суждено было пережить цветущую пору, ибо она уже при рождении обладала всеми признаками дряхлости. Если западная буржуазия в свое время выступила знаменосцем прогресса и вела решительную борьбу с пережитками феодализма, то русская буржуазия, несмотря на свою экономическую силу, была совершенно неспособна к борьбе со старым политическим порядком. Это и породило трусливость и подлость русской буржуазии, отмеченную Лениным.

«Причины этого были экономические... Даже русские номинально предприятия существовали часто на иностранные деньги, полученные правительством в виде иностранного займа и переданные фабриканту в виде субсидии. Но заграничный кредит оказывался в XIX веке государству, а не частным предпринимателям. Начнешь бунтовать против правительства, без кредита останешься, должен был рассуждать русский капиталист» [1].

Трусливость русской буржуазии была вызвана также боязнью пролетариата, находящегося под двойным, феодально-буржуазным гнетом и показавшего себя сразу мощной революционной силой. Ленин в «Друзьях народа» писал, что капитал «у нас в России особенно склонен жертвовать своим демократизмом, вступать в союз с реакционерами для того, чтобы придавить рабо-

---

[1] *М. Покровский,* «Русская история в самом сжатом очерке», изд. 4-е, стр. 251.

чих, чтобы сильнее затормозить появление рабочего движения»[1].

Буржуазия была совершенно неспособна к решительным революционным выступлениям против феодализма, ибо это угрожало ее собственному бытию. Однако процесс развития капитализма в России не мог проходить безболезненно в стране с отсталыми феодальными отношениями. Царское самодержавие — политический хозяин страны — опиралось на средневековые, феодальные формы экономики, что естественно вызывало неудовлетворенность и оппозиционность русской буржуазии.

Если на Западе с самого начала новой империалистической эры носителем империализма явилась буржуазия, то руководящей силой русского военно-феодального империализма явилось царское самодержавие и его класс — дворянство. «Последняя треть XIX века, — писал Ленин, — была переходом к новой, империалистской эпохе... В Японии и России монополия военной силы, необъятной территории или особого удобства грабить «инородцев», Китай и пр. отчасти восполняет, отчасти заменяет монополию современного, новейшего финансового капитала»[2].

Это обусловило варварский средневековый характер русского империализма, вошедшего в мировую империалистическую цепь со своими специфическими чертами, являющегося, по характеристике Сталина, «средоточием наиболее отрицательных сторон империализма, возведенных в квадрат».

Русская буржуазия до 1905 года не стояла у руля государственного правления и, естественно, поэтому не являлась руководителем империалистической политики. Однако она была кровно заинтересована в империалистической политике, осуществляемой царизмом. Она всячески аплодировала его колониальным захватам и войнам, поскольку все это давало возможность капитализму развиваться вширь. Поэтому-то неудача русско-японской войны вызвала волну оппозиционности русской буржуазии к самодержавию. Эта оппозиционность, существовавшая вплоть до 1905 года, и

---

[1] *Ленин*, т. I, стр. 192.
[2] *Ленин*, т. XIX, стр. 309.

явилась результатом неудовлетворенности феодальной политикой правительства. Эта «оппозиционность» изображалась меньшевиками как свидетельство руководящей и передовой роли русской буржуазии в предстоящей революции. Между тем, это была куцая, уродливая оппозиционность, не заходившая дальше банкетов с выступлениями против самодержавия, получивших особое распространение накануне революции 1905 года. В политике русская буржуазия создала направление либерализма, который ярко иллюстрирует все убожество, всю половинчатость оппозиционности этого класса.

В поэзии эта оппозиционность нашла свое выражение в символизме. Однако неудовлетворенность действительностью принимает здесь гораздо более причудливые, изощренные и утонченные формы, нежели в политической деятельности буржуазии. Символисты всячески отрицали земные корни своей поэзии, подчеркивая ее заоблачность и «отрешенность от земных битв». Но меняет ли это суть дела?

Символизм в этот период еще не стоял на позиции «бешеной защиты империализма», прикрашивания его, увлечения его перспективами. Наоборот, символисты выражают неудовлетворенность этой действительностью, стремятся уйти от нее. Действительным идеологам империализма, конечно, была чужда центральная идея символизма — отрицание земной действительности. Поэтому-то официозные идеологи империализма так решительно обрушились на символизм с самого момента его зарождения. Поэтому-то символизм до 1905 года является гонимым официозной общественностью течением. Кроме того символизм подвергается нападкам со стороны буржуазных политиков и практиков, которых символисты в свою очередь третируют кличкой «жирные буржуа». Это-то и создает ложное представление об антибуржуазности, революционности символистов. Но это будет понятно, если учесть, что между пр ктиками эксплоататорских классов и их идеологами, творящими иллюзии о своем классе, существует некоторый разрыв, противоречие, как это блестяще показано в «Немецкой идеологии» Марксом и Энгельсом.

Наиболее злым идейным противником символизма являлась газета «Новое время», реакционно-погромный орган, рьяно отстаивающий интересы дворянства и дворцовой знати, занимающийся травлей «инородцев» и малейших проявлений либерализма. Немало помоев было вылито со страниц этой газеты на «декадентов». Здесь печатались «по пятницам» знаменитые буренинские фельетоны против символистов и их органов[1].

Однако, несмотря на свою вражду с идеологами официозной общественности, символизм имел с ними и общие черты. Такой общей почвой является, например, религия, служившая у первых орудием утверждения и прославления святости данной действительности, у вторых — средством «выхода» за ее пределы. Сами «выходы», которые утверждали символисты, были далеки от революционных путей борьбы с этим миром, и, поэтому, реакционны. Все это объективно сближало символистов с идеологами военно-феодального империализма, хотя смазывать их субъективную вражду нельзя.

Со стороны реакционной общественности выдвинуто положение о «нерусском» происхождении символизма. Поводом для этого явились «иностранные штучки» декадентов. Вместе с пропагандой западных символистов — Верлена, Малармэ, Бодлера, Метерлинка — символисты сами им внешне подражали, что нашло отражение даже в заглавии стихотворных сборников: «Chefs d'œuvre», «Me eum esse», «Tertia vigilia», «Urbi et Orbi», «Stephanos». Конечно, многие из «иностранных штучек» были лишь средством эпатировать общественность — излюбленный прием буржуазных поэтов

---

[1] В своих «Литературных воспоминаниях» литератор П. Перцов рассказывает, до каких резких стычек доходили символисты с «Новым временем» и Бурениным. Руководители «Мира искусств», Дягилев и Философов, вынуждены были сделать «рождественский визит» на квартиру к Буренину. «Кратко объяснив, — рассказывает Перцов, — вышедшему хозяину цель визита, Дягилев бывшим у него в руке цилиндром нанес ему по физиономии вразумляющий удар» (стр. 303). Антисимволистские выступления «Нового времени» позже возобновились против другого органа символистов, «Весы», появление которого Буренин встретил злыми пародиями.

в условиях конкуренции. Но это вовсе не свидетельствует о «некритическом» перенесении западной моды на русскую почву. Известно, что литературные влияния имеют всегда социальную обусловленность. Весьма показательно, например, что если до 1905 года в буржуазной поэзии была «мода» на западных символистов, то после 1905 года начинается культ французского Парнаса (о котором мы будем говорить в следующей главе).

Русские символисты видели в поэзии западных символистов идейно-художественное созвучие, ибо и те, и другие были певцами «бледной немочи», которая у русских символистов имела, однако, специфическую направленность и специфические корни.

Именно неспособность к революционному, а также вообще к активному протесту против феодальной действительности выражается в дореволюционной поэзии символизма. В 1903 году В. Брюсов, подводя итоги прошлому, в стихотворении «Кинжал» так мотивировал свой уход «в страну молчанья и могил»:

Когда не видел я ни дерзости, ни сил,
Когда все под ярмо клонили молча выи,
Я уходил в страну молчанья и могил,
В века загадочно-былые.

Как ненавидел я всей этой жизни строй,
Позорно-мелочный, неправый, некрасивый,
Но я на зов к борьбе лишь хохотал порой,
Не веря в робкие призывы.

Здесь, пожалуй, наиболее четко формулируются «реальные» корни ухода в иной мир с характерно буржуазными приглушенными вздохами о свободе. К этому раннему периоду относится борьба Брюсова с «амбаром», являющаяся не чем иным как выражением протеста против патриархальной феодальной действительности. Неправильно, конечно, сводить борьбу Брюсова с «амбаром» к узко-биографическим моментам, как это делали некоторые исследователи. Эту борьбу следует понимать глубже, как разновидность неприятия патриархального мира. Об этом убедительно говорит стихотворение Брюсова «Мир» (1903 г.):

Я помню этот мир, утраченный мной с детства,
Как сон непонятый и прерванный, как бред...
Я берегу его единое наследство
Мной пережитых и забытых лет.
Я помню формы, звуки, запах... О! и запах!
Амбары темные, огромные кули,
Подвалы под-полом, в грудах земли,
Со сходами, припрятанными в трапах,
Картинки в рамочках на выцветшей стене,
Старинные скамьи и прочные конторки...
О позабытый мир! И я дышал тем ядом,
И я причастен был твоей судьбе!

Весьма показательно, что этой патриархальной картине Брюсов противопоставляет картину большого капиталистического города.

Недавно я прошел знакомым переулком
И не узнал заветных мест совсем.
Тот, мне знакомый мир был тускл и нем, —
Теперь сверкало все, гремело в гуле гулком!
Воздвиглись здания из стали и стекла...
...Я мальчиком мечтал о будущих годах:
И вот они пришли...

В этих «зданиях из стали и стекла» поэт видит осуществление своей мечты, им посвящает многие свои апологетические строки. Брюсов, пожалуй, громче всех других русских поэтов пропел гимн капиталистическому городу.

Брюсов явился идейным выразителем наиболее активных устремлений своего класса в борьбе с патриархально-феодальными пережитками, мешающими осуществлению капиталистического «идеала». Он доходит до ненависти к «позорному», «неправому» «этой жизни строю». Во время революции 1905 года он продемонстрирует свой максимализм, зло высмеет «робкие» призывы своих собратьев. Но пока сам Брюсов не видит «ни дерзости, ни сил», и поэтому сам не поднимается выше «робких» призывов.

Железные болты сломать бы, сорвать бы!
Но пальцы бессильны, и голос мой тих.

Он доходит до полного разочарования, до осознания бессмысленности пути не только по эту, но и по ту сторону бытия: «И нет нам исхода! И нет нам пре-

дела!» — восклицает он в порыве отчаяния. Эта двойственность вполне соответствует природе класса, породившего Брюсова. Его активность всегда имеет своей оборотной стороной дряблость, бессилие. Ярким выразителем этой стороны буржуазной идеологии в поэзии явился Бальмонт — «изысканность русской медлительной речи». Пожалуй, лучшую характеристику Бальмонта дал он сам в своем докладе «Элементарные слова о символической поэзии» (1900 г.). Он так характеризует декадентов, к которым относит и себя:

«Декаденты являются представителями эпохи упадка. Это люди, которые мыслят и чувствуют на рубеже двух периодов, одного законченного, другого еще не народившегося. Они видят, что вечерняя заря догорела, но рассвет еще спит где-то за гранью горизонта: оттого песни декадентов — песни сумерек и ночи. Они развенчивают все старое, потому что оно потеряло душу и сделалось безжизненной схемой. Но, предчувствуя новое, они, сами выросшие на старом, не в силах увидеть это новое воочию, потому в их настроениях, рядом с самыми восторженными вспышками, так много самой больной тоски»[1].

Что можно добавить к этой точной и довольно «самокритической» автохарактеристике?

В своей поэзии Бальмонт «развенчивает все старое», но «восторженные вспышки» его тонут в море «самой больной тоски».

Будем лишь помнить, что вечно к иному,
К новому, к сильному, к доброму, к злому
Ярко стремимся мы в сне золотом.
Будем молиться всегда неземному
В нашем хотеньи земном.

Но у поэта «сумерек и ночи» нет силы, чтобы подняться «к новому, к сильному». Он все время чувствует слабость, неуверенность.

Я на башню всходил, и дрожали ступени,
И дрожали ступени под ногой у меня.

Поэт предается отчаянию. И в отчаянии он обращается к господу:

[1] Разрядка Бальмонта.

Господь, господь, внемли, я плачу, я тоскую.
Тебе молюсь в вечерней мгле!
Зачем ты даровал мне душу неземную —
И приковал меня к земле?..
Велик ты, господи, но мир твой неприветен, —
Как все великое, он нем.
И тысячи веков напрасен, безответен
Мой скорбный крик: «Зачем? Зачем?» [1].

Поэт чуждается земли и ее обитателей:

Я ненавижу человечество,
Я от него бегу, спеша.
Мое единое отечество —
Моя пустынная душа.

Если «единое отечество» поэта — «пустынная душа», если все окружающее в его глазах теряет реальные очертания, то что же остается делать? Он погружается в созерцание бледных теней — излюбленный образ поэта:

Я мечтою ловил уходящие тени,
Уходящие тени погасавшего дня? [2]

Тень — чрезвычайно характерный художественный атрибут поэзии символистов, хорошо соответствующий ее «туманности». Брюсов тоже во многих стихах прибегает к образам тени: «Тень несозданных созданий колыхается во сне, словно лопасти латаний на эмалевой стене». Д. Мережковский как бы социально мотивирует причину апелляции символистов к «теням»:

Последним ароматом чаши —
Лишь тенью тени мы живем
И в страхе думаем о том,
Чем будут жить потомки наши.

Художественный арсенал стихов Бальмонта соответствует их идейной дряблости. Бальмонт действительно явился «изысканностью медлительной речи». В его «медлительной» поэзии господствует музыкальная стихия, которая подчиняет себе семантику стиха. У него всегда на первом плане «перепевные звоны», излюб-

---

[1] *К. Бальмонт,* «Под северным небом». 1894.
К. Бальмонт, «В безбрежности», 1895.

ленный прием — повторения (в частности анафора), диктуемые не столько смыслом, сколько «звучанием».

Эти белые березы
Хороши.
Хороши.
Где же милый? В сердце слезы
Утеши.
Поспеши.
Или больше он не хочет?
И алмаз
Мой погас?
Вот кукушка мне пророчит
Близкий час.
Смертный час[1].

Часто стихи Бальмонта являются лишь комбинацией и игрой звуков: «Ландыши, лютики. Ласки любовные. Ласточки лепет. Лобзанье лучей».

Если у Брюсова музыкальная стихия никогда не превалирует, всегда подчинена идее стиха, то у Бальмонта часто получается как раз наоборот. Если у Брюсова наряду со слабостью, «робостью» мы встречаем активность, действенность, то поэзия Бальмонта почти всегда пассивна, расслабленна.

Характерная деталь: этой пассивности вполне соответствует слабая роль глагола в бальмонтовском стихе. Бальмонт даже провозглашает «безглагольность» как художественный принцип.

Есть в русской природе усталая нежность,
Безмолвная боль затаенной печали,
Безвыходность горя, безгласность, безбрежность,
Холодная высь, уходящие дали...
Недвижим камыш. Не трепещет осока.
Глубокая тишь... Безглагольность покоя,
Луга убегают далеко-далеко.
Во всем утомленье глухое, немое...

«Усталая нежность», «утомленье глухое», «безглагольность покоя», «безмолвная боль» — все это требует для своего выражения расслабленную ритмику, которая так характерна и для данного стихотворения, и для всей поэзии Бальмонта вообще.

---

[1] *К. Бальмонт*, «Белый зодчий», П. 1914.

III

Брюсов и Бальмонт — наиболее характерные представители символизма. Но это не значит, что все остальные символисты лишь повторяли и развивали их мотивы. Символизм не был идейно монолитным течением. Это видели и сами символисты и буржуазная критика, отмечавшая оттенки и струи внутри этого направления. Но и сами символисты и буржуазная критика оказались беспомощными отделить мелкие случайные расхождения от более существенных, имеющих под собой социальную основу. Сами символисты, конечно, чрезмерно переоценивали значение споров и разногласий, возникавших постоянно, когда ставился вопрос—каким догмам, богам и идеалам должен служить поэт, перешедший грань земного бытия. Соответственно различным точкам зрения на эту «проблему» создаются различные течения внутри символизма. В дореволюционной литературе и критике чрезвычайно распространено утверждение о противоположности символизма декадентству. Впервые эта точка зрения была подробно сформулирована теоретиком раннего символизма А. Волынским в 1896 году [1]. Волынский солидаризируется с цитированным им письмом некоего молодого автора Денисова о противоположности декадентства символизму и сам приходит к выводу, что «декадентство диаметрально противоположно символизму».

Одиннадцать лет спустя (в 1907 г.) эту точку зрения почти без изменений воспроизвел Модест Гофман в предисловии к «Книге о русских поэтах последнего десятилетия». В чем же он видит отличие этих двух «направлений»?

«Символизм, — отвечает на этот вопрос М. Гофман,— является всегда творческим, бодрым, религиозным, между тем как бессилие и безрелигиозность составляют отличительные свойства декадентства».

Соответственно этому «принципиальному различию» Гофман устанавливает различие художественных методов символизма и декадентства.

---

[1] *А. Волынский*, «Борьба за идеализм», Спб. 1900.

«В символизме, — по его мнению, — не может быть ничего неясного, туманного, ничего упадочного, ничего бессильно-бесплодного». В символизме он видит соединение «реального с мистическим» или «ультрареалистического с ультрамистическим».

«Подобно символизму, — продолжает Гофман, — и декадентство пользуется образами... но эти образы не являются символами, форма и образ в декадентстве не соединяются с содержанием, он является пустым, бледным и ничего не выражает, потому никому непонятен, да и не может быть понятным».

Излишне, конечно, опровергать утверждение о том, что символизм, в противоположность «бессильно-бесплодному» декадентству, является «творческим, богатым». Отмеченная Гофманом черта символизма — единство «ультрареалистического» и «ультрамистического» — является характерным признаком искусства упадка, и мы это видели на анализе поэзии символистов. Если уж говорить о том, что является более творческим — символизм или декадентство (в гофмановском понимании), то следует отдать предпочтение «декадентам», выдвинувшим теорию искусства для искусства и поэтому больше сосредоточившим внимание на поэтическом мастерстве, нежели на теоретических проблемах.

Нам уже приходилось отмечать, что двойственность содержания, выставляемая символистами как характерный признак их направления, является по существу лишь одной из форм (правда, наиболее, пожалуй, характерной) бегства от этого мира. Такую же функцию выполняют другие формы — «углубление в себя», стремление к прошлым эпохам, апелляция к богу, идея сверхчеловека и т. д. Например эти кажущиеся различными «пути» нашли свое единое выражение в творчестве Брюсова. Символ, то есть соединение видимого и потустороннего, — это один из путей выражения магистральной идеи символизма. Другим путем выражения этой идеи является то, что в буржуазных кругах получило название декадентства. На самом деле символисты тоже являются «декадентами». Ведь, например, все отмеченные Гофманом признаки декадентства, упадка характерны и для символистов. Вообще говоря, термин

декадентство больше отвечает существу дела, нежели «символизм», к которому нам приходится прибегать лишь благодаря его особой распространенности, а главное, чтобы отличить данное направление от последующих поэтических направлений — кларизма, акмеизма и др., которые тоже по сути своей являются декадентскими, ущербными.

Даже Гофман вынужден признать существование символизма и декадентства в стихах одного и того же поэта, более того — в одном стихотворении З. Гиппиус:

На всех явлениях лежит печать.
Одно с другим как будто слито.
Приняв одно — стараюсь угадать
За ним другое, то, что скрыто.
И этот шелк мне кажется огнем,
И вот уж не огнем, а кровью.
А кровь — лишь знак того, что мы зовем
На бедном языке — любовью.
Любовь лишь звук... Но в этот поздний час
Того, что дальше — не открою.
Нет, не огонь, не кровь... А лишь атлас
Скрипит под робкою иглою.

«В этом стихотворении, — замечает Гофман, — очень искренним, ясно и ярко выражено, как для художника шелк становится символом любви через постепенные градации символики шелка огнем и кровью (символом любви). Художник видит на всех явлениях печать, «одно с другим как будто слито». И вдруг резко, как струна, обрывается символизм фразою: «любовь лишь звук», поэт перестает чувствовать реальность любви, она становится для него иллюзорной, и потому шелк перестает быть символом огня, крови и любви, творчество прекращается»...

Пожалуй, эта «аргументация» лучше всего опровергает теорию противоположности символизма декадентству, ибо совершенно очевидно, что хотя «шелк перестает быть символом огня» и т. д., общая упадочная идея стихотворения от начала до конца выражена вполне последовательно.

Более дальнозоркие символисты прекрасно видели незначительность расхождений символистов и декадентов. Так, К. Бальмонт правильно отмечал, что «симво-

лическая поэзия неразрывно связана с другими разновидностями современного литературного творчества, известными под названием декадентства и импрессионизма», и считал себя «совершенно бессильным строго разграничить эти оттенки»[1]. Нам следует понимать иначе противоречия в декадентском лагере, нежели это делала ограниченная буржуазная критика. При изучении идейных противоречий внутри символизма нужно исходить из его социальной противоречивости. Социальная противоречивость характерна не только для «литературной партии» буржуазии, каковой является символизм, но также и для его политических партий. Ленин писал о программе кадетов:

«Их программа целиком буржуазна, кадеты не могут представить даже иного общественного строя, кроме капиталистического, за пределы которого не выходят самые смелые пожелания их. В области политики их программа соединяет вместе демократизм, «народную свободу» и контрреволюцию, свободу угнетения народа самодержавием, соединяет с чисто мелкобуржуазной и профессорско-педантской скрупулезностью»[2].

Разношерстность программы кадетской партии соответствует разношерстности ее социального состава.

«Кадеты, — продолжает Ленин, — соединяют в себе поистине лебедя, рака и щуку — болтливую, чванную, самодовольную, ограниченную, трусливую буржуазную интеллигенцию, контрреволюционного помещика, желающего за сходную цену откупиться от революции, и, наконец, твердого, хозяйственного, экономного и прижимистого мелкого буржуа»[3].

Анализ художественной программы символизма и творчества его различных представителей заставляет нас сделать вывод, что символизм, являясь буржуазным литературным направлением, подобно политической партии буржуазии, соединил в себе социально-разнородные элементы. В символизме имеются также дворянская и мелкобуржуазная струи, включившиеся в общий поток

---

[1] *К. Бальмонт*, «Горные вершины», книга 1-я.

[2] *Ленин*, т. IX, стр. 94.

[3] Там же.

декадентства. Что обусловило возможность такого блока?

Известно, что буржуазные литературные школы социальные корни своей поэзии всячески затушевывали. Но, разумеется, не только в этом следует искать причину переплетения буржуазной и дворянской линий в символизме. Причины были более важные.

Если на Западе в годы своего выхода на историческую арену буржуазия и ее идеологи резко противопоставили себя дворянству, выступив более или менее решительно против пережитков феодализма в экономике и идеологии, против религии и мракобесия, то русская буржуазия ввиду своеобразия исторического процесса России с первых дней своих вынуждена была итти на компромисс с дворянством и его идеологией. Русская буржуазия, в отличие от французской буржуазии, никогда не выступала под знаменем атеизма, — она сама протянула руку религиозным мракобесам и религии, как надежному и испытанному средству для одурачивания трудящихся масс. Так она смыкалась с воинствующей идеологией военно-феодального империализма. В своей беспомощности и дряхлости она сама уповала на «боженьку», на помощь свыше. И дворянство и особенно буржуазия — оба упадочные, «гниющие заживо» классы имели между собой больше общего, нежели различного.

Также оказались родственными между собой художественные идеологи этих классов. И буржуазным и дворянским художникам свойственны мистика и упадочничество, причем мистицизм последних бардов дворянства носит еще более глубокий характер. К началу XX столетия дворянская поэзия окончательно выродилась и потускнела, потеряв свою идейную и художественную ценность. Стоит сопоставить два имени дворянской поэзии, чтобы увидеть ее эволюцию на пути к обнищанию, — Пушкин и Мережковский!

Последние барды дворянства особенно сильно ощущали «старческую дряхлость». Они с другой стороны приходили к неприятию действительности. Их пугал процесс распада старинных дворянских гнезд, обусловленный вторжением в эти гнезда новых капиталистиче-

ских отношений, развивавшихся бурными темпами после реформы 1861 года.

Д. Мережковский, угнетенный «веком суровым железа, денег и машин», не случайно сравнивал себя с «цветком, лишенным корней»:

Мы гибнем и стремимся к ней,
К земле родимой на свободу —
Цветы, лишенные корней,
Цветы, опущенные в воду.
Объяты сумраком ночным,
Мы умираем и молчим...

(1897)

Так в общем декадентском хоре соединились песни Брюсова и Мережковского. Мотивы смерти и религиозной мистики—стержневые мотивы Мережковского, оказались близкими Брюсову, идеализирующему «здания из стали и стекла». Брюсов, из всех символистов наиболее решительный провозвестник нового буржуазного мира, не мог, однако, окончательно порвать со старым миром. В решительные моменты борьбы с патриархальным «амбаром» он чувствовал к нему привязанность. Цитируемую нами выше поэму «Мир», восхваляющую «здания из стали и стекла», он заканчивал следующими сомнениями, не находя на них ответа:

Добыл ли я венец?
Иль эти здания, все из стекла и стали,
Восставшие в душе, как призрачный дворец,
Все утоленные восторги и печали,
Все это новое — напрасно взяло верх
Над миром тем, что мне — столетья завещали,
Который был моим, который я отверг!

Обреченными на неуспех являются те исследователи, которые пытаются резко противопоставить и даже отделить друг от друга буржуазный и дворянский потоки в символизме. Эти потоки органически переплетаются и даже вливаются друг в друга. Черты «патриархального барства» имеются в еще большей степени, нежели у Брюсова, у Бальмонта, у А. Белого, — у других (второстепенных) символистов.

«Переплетение» буржуазных и дворянских элементов в литературе обусловлено переплетением этих элемен-

тов в политике и в экономике (вспомним слова Ленина о кадетской партии). Ленин писал о крупных русских капиталистах-горнопромышленниках Урала:

«Горнопромышленники были и помещиками и заводчиками, основывали свое господство не на капитале и конкуренции, а на монополии и на своем владельческом праве. Уральские заводчики и теперь являются крупнейшими землевладельцами» [1].

Наиболее талантливыми и интересными поэтами дворянского лагеря символизма являются Александр Блок [2] и в меньшей степени Вяч. Иванов — оба символисты «второго призыва». Они с самого начала существовали в символизме как фракция «жизнетворцев», хотя в декларируемых ими позициях «жизнетворчества», «синтеза между богом и народом» они, разумеется, открыто не руководствовались классовыми принципами, не противопоставляли себя всему символизму. Противоречия между ними и буржуазным ядром символизма будут ими самими осознаны позже, в дискуссии 1910 года.

Символизм, несмотря на свою внутреннюю противоречивость, был единым в борьбе против революционной, пролетарской литературы. Он также был един в отрицании даже того половинчатого реализма, под знаком которого шла народническая и демократическая литература.

Литература народников носила действенный, даже утилитарный характер, она выдвинула на повестку дня ряд наболевших вопросов экономической и общественной жизни. Эта литература была в основном реалистична, хотя народнический утопизм, вера в спасительную роль общины неизбежно ограничивали этот реализм, вносили в художественные произведения элементы антихудожественной публицистики и ложного романтизма. После краха революционного народничества начинается эпоха «новых песен» и «гимнов» индивидуализма. На этот же путь становятся сами разочарованные в борьбе и перерождающиеся художники народни-

[1] *Ленин*, т. III, стр. 377.

[2] Творчество Блока целиком не укладывается в рамки дворянской идеологии. Впоследствии он совершил переход на иные социальные рельсы. Об этом см. в IV главе.

чества (Надсон, Минский). Новому, индивидуалистическому направлению соответствует преимущественный выбор лирического жанра, получившего широкое распространение в буржуазно-дворянской литературе. Лирическая поэзия превалирует над прозой и эпической поэзией. Реализм и «общественность» литературы 60-х—70-х годов подвергаются дискредитации, что соответствовало всему стилю реакционной эпохи Александра III.

Символизм выступил единым фронтом против реализма. Он решительно отказался от реальных демократических путей борьбы с «этим миром», которые утверждались писателями демократического, «знаниевского» лагеря. Его идейные поиски шли в сторону от реальной объективной действительности. Это является источником главного порока символистских произведений — абстрактности идей и изобразительных средств. Абстрактность эта получила даже декларативное выражение. З. Гиппиус писала:

Мне мило отвлеченное:
Им жизнь я отдаю...
Я все уединенное,
Неявное люблю.

(1896)

Естественно, что эта любовь к отвлеченному сильно отразилась на художественности произведений символистов. Даже большое мастерство не могло «компенсировать» этого порока.

Мережковский в первом символистском манифесте решительно отмежевался от реализма в литературе.

«Преобладающий вкус толпы, — писал Мережковский, — до сих пор реалистический».

Он всячески третирует этот «отсталый», «невежественный» вкус. В качестве наиболее яркого отрицательного примера он берет «позитивные романы Золя».

«Автор Ругон-Маккаров, — иронизирует Мережковский, — имеет право торжествовать. Кажется, ни одно из гениальных произведений прошлого не пользовалось таким материальным успехом, таким ореолом газетной громоподобной рекламы, как позитивный ро-

ман... В сущности,—продолжает автор,—все поколение конца XIX века носит в душе своей то же возмущение против удушающего, мертвенного позитивизма, который камнем лежит на нашем сердце. Очень может быть, что они погибнут, что им ничего не удастся сделать. Но придут другие и все-таки будут продолжать их дело, потому, что это дело — живое»[1].

Мережковскому вторит Бальмонт: «Реалисты всегда являются простыми наблюдателями, символисты всегда мыслители. Реалисты охвачены прибоем конкретной жизни, за которою они не видят ничего, — символисты, отрешенные от реальной действительности, видят в ней только свою мечту, они смотрят на жизнь из окна... Сознание поэтов-реалистов не идет далее рамок земной жизни, определенных с точностью и с томящей скукой верстовых столбов. Поэты-символисты никогда не теряют таинственной нити Ариадны, связывающей их с мировым лабиринтом хаоса, они всегда овеяны дуновениями, идущими из области запредельного»[2].

На такой оценке реализма сходятся самые различные представители символизма. Реакция символистов на реализм сама по себе свидетельствует о реакционности этого поэтического направления, о чуждости его подлинной революционности.

Взгляд на символистов как на революционеров в поэзии в свое время, как известно, был довольно распространен в буржуазной критике. Договаривались даже до установления идейной родственности символизма и марксизма — на том основании, что и те и другие отрицают действительность. На самом деле эти два отрицания действительности — марксистский и символистский — в корне отличны друг от друга, так же, как отлична пролетарская революционность от буржуазного либерализма. Пролетарский художник Горький в ту эпоху тоже выступил против существующего мира. Но какая пропасть лежит между его протестом и протестом символистов!

---

[1] «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы», Спб. 1893.

[2] *К. Бальмонт,* «Горные вершины», книга 1-я, 1904.

А между тем, буржуазная критика относила Горького к лагерю «романтизма» (на свой лад понимаемому), то есть туда же, куда и символистов. На сопоставлении Горького с символистами особенно ярко вскрывается пропасть, отделяющая их друг от друга. Раннее творчество М. Горького, идущее под знаком романтизма, своим острием направлено против мира насилия и эксплоатации.

Голос пролетарского буревестника звучал бодрым призывом к революционному штурму этого мира.

— «Буря! Скоро грянет буря!

Это смелый буревестник гордо реет между молний над ревущим, гневным морем; то кричит пророк победы:

Пусть сильнее грянет буря!»

Горький поет «песню» смелым и сильным духом борцам, символизируя их мощь в образе сокола:

«Безумству храбрых поем мы славу!

Безумство храбрых — вот мудрость жизни! О смелый сокол! В бою с врагами истек ты кровью... Но будет время — и капли крови твоей горячей, как искры, вспыхнут во мраке жизни, и много смелых сердец зажгут безумной жаждой свободы, света!

Пускай ты умер!.. Но в песне смелых и сильных духом всегда ты будешь живым примером, призывом гордым к свободе, к свету!

Безумству храбрых поем мы песню!»

Как далеки «робкие призывы» буржуазных идеологов от революционного устремления Горького, отразившего в этот период подъем революционного настроения рабочего класса накануне революции 1905 года.

Горький зовет к свободе, к свету, символисты направляют свои беспомощные взоры по ту сторону бытия, «в мировой лабиринт хаоса»; Горький зовет к бою с врагами, к свержению старого мира ужей и эксплоататоров, символисты взывают о помощи к «сущему»; Горький верит в творческие силы человека, преобразующего мир, символисты утверждают реакционный ницшеанский культ сверхчеловека, стоящего над миром.

Таковы два «романтизма».

Пролетарский революционный романтизм Горького,

как видим, принципиально иного качества, нежели реакционный романтизм символистов. Символисты, вполне естественно, оказались совершенно неспособными к настоящей борьбе со старым миром. Более того, они уводили внимание от этой борьбы своей реакционной проповедью «иных миров». Им также не удалось проделать подлинную «эстетическую революцию», на что символисты, как известно, претендовали. Тогдашний декадент К. Чуковский в 1906 году в журнале «Весы» писал: «Вместе с пролетариатом декаденты и прежде подкапывались под одну, обоим ненавистную твердыню, подкапывались разно, каждый по-своему, разными орудиями, даже не замечая друг друга, даже не подозревая друг о друге».

На самом же деле орудия этих двух столь различных борцов оказались принципиально «разными», и понятно, почему пролетариат и его художники не видели декадентов в числе своих союзников. Декаденты, занятые «мистическим притворением двери в вечность», на самом деле мешали бороться с «ненавистной твердыней» старого мира.

«Люди этого разряда, — правильно писал Плеханов о декадентах, — мнящие себя могучими «сверхчеловеками», на самом деле до крайности слабы и, как все слабое, естественно тяготеют к силе. Но они не являются новым элементом силы, а представляют собой отрицательную величину, от которой полезно отделаться, для того чтобы не ослаблять силы движения» [1].

«Подрывные орудия» декадентов вполне обнаружили свое истинное качество во время революции 1905 года. В дни революции оппозиционность символистов достигла своего кульминационного пункта, и тогда-то она особенно ясно показала свои реальные, «земные» корни. Конечно, не все символисты одинаково откликнулись на революцию. Если А. Блок, шествующий в рядах демонстрантов с красным знаменем, тем не менее совершенно не отдавал себе отчета, чего именно он ждал от рево-

[1] *Г. Плеханов*. «Искусство и общественная жизнь». Разрядка Плеханова.

люции, то Брюсов в целом цикле стихов отчетливо сформулировал политическую линию буржуазного ядра символистов. Взгляд Брюсова на революцию был подготовлен всей его предшествующей позицией. Еще до революции он писал:

Но чуть заслышал я заветный зов трубы,
Едва раскинулись огнистые знамена,
Я отзыв вам кричу, я — песенник борьбы,
Я вторю грому с небосклона.
(1903)

Брюсов с увлечением прославляет борьбу и презирает «робкие призывы», он проявляет свойственный ему идейный максимализм, бросает презрение «довольным», «нашедшим клочок травы»:

Мне стыдно ваших поздравлений,
Мне стыдно ваших гордых слов!
Довольно было унижений
Пред ликом будущих веков!
Довольство ваше — радость стада,
Нашедшего клочок травы.
Быть сытым — больше вам не надо,
Есть жвачка — и блаженны вы!

Но ненавистны полумеры,
Не море, а глухой канал,
Не молния, а полдень серый,
Не агора̀, а общий зал.
(18 октября 1905 г.)

Одновременно Брюсов обращается к «близким», тем, которые выступают в революции, как «гроза, губящая стихия», с отмежеванием: «Нет, я не ваш! Мне чужды цели ваши, мне странен ваш неокрыленный крик».

Так, несмотря на максимализм, Брюсов, как и все другие символисты, не смог подняться выше буржуазного либерализма. Более того: именно теперь особенно явно обнаружилась идейная общность символистов и кадетов. Учредительный съезд кадетов, состоявшийся в момент наивысшего подъема революции, в своей резолюции вынужден был декларировать:

«Учредительный съезд конституционно-демократической партии считает долгом заявить свою полнейшую солидарность с забастовочным движением. На своем месте и доступными партии средствами члены ее стре-

мятся к осуществлению тех же задач и, подобно всем остальным борющимся группам, решительно отказались от мысли добиться своей цели путем переговоров с представителями власти»[1].

Вождь партии кадетов П. Н. Милюков, так же как символисты, «солидаризируется» с русским освободительным движением:

«Едва ли, — говорил он, — может быть сомнение в том, что, добиваясь нашей цели, мы не можем рассчитывать ни на какие соглашения и на компромиссы и должны держать высоко тот флаг, который уже выкинут русским освободительным движением»[2]. Но здесь же Милюков расшифровывает смысл этого «освободительного движения»: «стремиться к созыву Учредительного собрания, избранного на основании всеобщего, прямого, тайного и равного голосования».

Разве не та же ограниченность характерна и для «революционных» идеалов символистов? Даже в своих отмежеваниях от «жирного буржуа» символисты не поднимаются выше куцой буржуазной «революционности», даже в своих «пролетарских гимнах» они до мозга костей буржуазны. Вспомним, что и Милюков ведь отмежевывался от буржуазии:

«Настоящая граница, — говорил он, — там, где они («наши противники справа») выступят во имя узких классовых интересов русских аграриев и промышленников. Наша партия никогда не будет стоять на стороне этих интересов»[3].

Даже в прославлении Брюсовым «грядущих гуннов» — пролетариата — отчетливо видна «посторонняя» позиция автора, отдающего себя «в жертву».

Бесследно все сгинет, быть может,
Что ведомо было одним нам,
Но вас, кто меня уничтожит,
Бесследно все сгинет, быть может,

(1905)

---

[1] Цит. по книге М. Покровского «Русская история в самом сжатом очерке», стр. 425.

[2] Там же.

[3] Там же, стр. 324.

Приветственные гимны декадентов явились данью времени, кратковременным увлечением революцией. Эту кратковременность правильно отмечал Плеханов, который, однако, ошибочно объяснял ее тем, что «интерес к общественной жизни» не подходил «к душевному складу декадентов». Плеханов не смог увидеть социальную обусловленность этого явления, ибо он вообще не видел классовых корней декадентов на русской почве.

IV

Выше мы постарались выяснить идейно-художественную основу символизма, его раннего периода, в лице его основных представителей. Для уяснения главных художественных принципов символизма вовсе нет необходимости анализировать творчество всех участников символистского движения. Во-первых, творчество многих из них представляет незначительную идейно-художественную ценность и ничего характерного, принципиально нового в наше представление не вносит, во-вторых, это загромоздило бы работу анализом многочисленных несущественных противоречий, только абстрагируясь от которых можно понять главные линии в символизме. И, наконец, нам важно выяснить идейно-художественную направленность символизма, а вовсе не «точки», объединяющие всех участников символистического движения в организационно оформленную школу. Следует учитывать, что к символизму пристало много «попутчиков», творчество которых не проясняет, а скорее затемняет идейно-художественную доминанту этого направления. В непонимании этого— причина неудачи уже цитированной выше статьи А. Селивановского, пытавшегося определить «типовые признаки, присущие символизму как школе, и роднящие столь различных его представителей, как Блок, Бальмонт, как Иннокентий Анненский и Юргис Балтрушайтис». Тов. Селивановский ищет типовые признаки не там, где их следует искать.

Следуя своей установке, т. А. Селивановский пытается установить какую-то равнодействующую между различ-

ными направлениями в символизме. Он уклонился от выяснения типовых признаков символизма и вынужден был ограничиться констатацией общих абстрактных «точек», какими явились для него индивидуализм и идеализм.

Для раннего символизма, как мы видели, характерно «неприятие» действительности, что является выражением неудовлетворенности буржуазии феодальной ориентацией помещичьего самодержавия. Но в то же время буржуазия всячески аплодировала империалистической политике, проводимой царизмом, поскольку эта политика отвечала ее стремлению к развитию капитализма вширь за счет угнетения «инородцев». Буржуазия также тяготела к самодержавию экономически, ибо она через его посредство получала иностранные кредиты и займы. Наконец, буржуазия была вместе с самодержавием в его борьбе с рабочим классом.

Было бы, конечно, упрощенчеством искать в поэзии символизма полную копию политических программ класса. Известно, что буржуазная поэзия всячески чуждалась не только политики, но и «реальности» вообще, что не мешало ей, однако, выражать определенную политику. В поэзии символизма политические идеи класса, как правило, не находили непосредственного выражения, а преломлялись сквозь «тонкую» и «причудливую» призму отвлеченной эстетики. Но об элементах империалистической идеологии в раннем символизме — можно и нужно говорить. С этой точки зрения показательны «политические обозрения» В. Брюсова, печатаемые им в «Новом пути» Д. Мережковского (1903 г.), выдержанные в монархическом, империалистическом духе. В период русско-японской войны Брюсов прямо формулирует свои агрессивные взгляды. В письме к П. П. Перцову (1904 г. 19 марта) он писал:

«Ах, война! Наше бездействие выводит меня из себя. Давно пора нам бомбардировать Токио. Я люблю японское искусство. Я с детства мечтаю увидеть эти причудливые японские храмы, музеи с вещами Кионаги, Аутомара, Пейши, Тоикуны, Хирошими, Хокусаи и всех, всех их, так странно звучащих для арийского уха... Но пусть русские ядра громят эти храмы, эти музеи и са-

мих художников, если они там еще существуют. Пусть вся Япония обратится в мертвую Элладу, в руины, я — за варваров, я — за гуннов, я — за русских. Россия должна владычествовать на Дальнем Востоке. Великий океан — наше озеро, будущее принадлежит нам, и что перед этим, не то что всемирным, а космическим будущим — все Хокусаи и Аутомары, вместе взятые!» [1].

Буржуазия поощряла империалистическую политику правительства в 1904—1905 годах, хотя сама ее руководителем не являлась. Когда, несмотря на ее «поощрение», японская война не удалась, она бросилась в оппозицию к царизму.

Центральная империалистическая идея приведенного письма Брюсова — стремление к завоеванию на Дальнем Востоке — также выражена им в стихотворении, посвященном русско-японской войне, — «Цусима». Брюсов видит крах своих надежд на «скипетр Дальнего Востока».

Да, вместе призрак величавый,
Россия горестная, твой
Рыдает над погибшей славой
Своей затеи роковой!
И снова все в веках далеко,
Что было близким, наконец, —
И скипетр Дальнего Востока,
И Рима Третьего венец!

(Июнь 1905 г.)

Империалистические взгляды в эпоху русско-японской войны высказывал Сологуб. Однако в этот период империалистические мотивы не получили широкого выражения ни в творчестве Брюсова, ни в творчестве Сологуба.

Можно также говорить об империалистических мотивах в творчестве Д. Мережковского, который до революции 1905 года занимался прославлением царя, как «помазанника божия».

В поэзии раннего символизма империалистические идеи не получили широкого выражения, остались единичными, хотя элементы империалистической идеологии в символизме и имели под собой определенную

---

[1] Опубликовано в «Печати и революции», кн. 7, 1926 г.

социальную базу. Именно это предопределило последующую «империализацию» символизма после 1905 года.

Революция 1905 года завершила старый, «классический» период русского символизма. Буржуазия и ее идеологи, напуганные революционным движением, от либерального увлечения революцией бросились в объятия реакции. После революции начинается эпоха дружной работы буржуазии с помещичьим самодержавием. Начинается эпоха новых песен. С точки зрения многих символистов, затушевывающих классовые корни своего творчества, остались непонятными те сдвиги, которые внесла в судьбу русского символизма революция 1905 года. Казалось бы, что общего имеет между собой «эстетическая революция», которой были заняты символисты по ту сторону реального бытия, с настоящей «эмпирической» революцией? И, однако, этот «эмпирический» фактор обусловил коренные изменения в тонкой и отдаленной, по мнению символистов, от жизненных бурь области лирической поэзии.

ВТОРАЯ ГЛАВА

I

После 1905 года начинается новый этап в истории русского символизма. Один из участников символистского движения, хороший знаток поэтической среды той эпохи, П. П. Перцов в своих недавних воспоминаниях так характеризует перелом после революции:

«1905 год изменил литературу, пожалуй, не меньше, чем 1895 год, хотя в другом роде. Тогда было рождение новизны (речь идет о появлении декадентства. *А. В.*). Теперь — ее видоизменение и главное — распространение. После 1905 года гонение на символизм прекращается, и он быстро увенчивается почти академическими лаврами. Вместе с тем внутри его происходит сдвиг: он теряет свой первоначальный эзотеризм. Поэты-символисты теперь печатаются уже в общих журналах, хотя получают и свои собственные органы («Весы» и «Золотое руно»), не говоря о серии отдельных журналов»[1].

Это совершенно правильная характеристика, подтверждающаяся анализом послереволюционного творчества символистов. Чем объяснить факт признания символизма со стороны официозной общественности?

Прежде всего его идейным перевооружением. Старый, «классический» символизм с его центральной установкой — неприятием мира, бегством от него — уходит

[1] *П. Перцов*, «Литературные воспоминания», «Academia», 1933, стр. 266.

в область прошлого. Старые художественные принципы постепенно сдаются в архив. Символистское искусство перестает быть делом избранных и посвященных — устанавливается контакт между символистами и буржуазно-обывательской «толпой».

В немногочисленных работах о символизме весьма популярно утверждение, что «распад», «кризис» символизма «произошел» в 1910 году, когда между его лидерами возникла дискуссия по основным вопросам творчества. Это популярное утверждение основывается на мнении самих символистов, ими же оно было и впервые высказано. Так, А. Блок в предисловии к поэме «Возмездие» писал:

«1910 год — это кризис символизма, о котором тогда очень много писали и говорили как в лагере символистов, так и в противоположном. В этом году явственно дали знать о себе направления, которые встали во враждебную позицию и к символизму и друг к другу: акмеизм, эгофутуризм и первые начатки футуризма».

Б. Эйхенбаум, также основываясь на дискуссии между лидерами символизма, целиком повторяет эту версию. «Теоретическая манифестация, — пишет он, — признак сам по себе очень характерный. Давно замечено, что когда первоклассные писатели данного периода словесности начинают анализировать то направление, которому сами прежде служили с юношеской ревностью, — значит, от них недалека пора новых воззрений на жизнь и искусство. Так и случилось с символистами» [1].

Прежде всего следует установить — о каком «кризисе» и «распаде» идет речь. Символизм и символисты, как известно, продолжали существовать вплоть до Октябрьской революции и даже после нее. Внутри символизма происходили дискуссии и полемические стычки, но символисты писали стихи, писали теоретические статьи и манифесты, в которых «обосновывали» (правда, уже по-новому, символизм, хотя и лишали подчас этот термин специфически символистского содержания. Значит речь идет не о распаде в смысле «исчезновения»

---

[1] *Б. Эйхенбаум,* «Анна Ахматова», П. 1923.

этого направления с литературной арены, а об идейно-художественной метаморфозе, о принципиальной перестройке, в соответствии с новыми социальными условиями. Речь идет о кризисе того «классического» символизма, каким он выглядел в поэзии и манифестах в период его возникновения и замкнутого кружкового существования. Все это заставило самих участников символистского движения говорить о «кризисе» и «распаде», произошедших, по их мнению, в 1910 году.

Возникает вопрос, почему кризис произошел в 1910 году? Неужели действительно потому, что вожди символизма не договорились между собой? Б. Эйхенбаум, верный своему формалистскому принципу «описания» литературных явлений, а не объяснения их, даже не задается таким вопросом. Но вот А. Селивановский подводит под это соответствующую социологическую базу, — он объясняет, почему символизм «устарел»: «Впоследствии, когда российский капитализм, ничему не научившись на опыте русско-японской войны, перешел в канун войны 1914 года к агрессивной империалистической политике, ему потребовалась более гибкая, более четкая, более мужественная и классово-откровенная художественная школа. Тогда в бой против символизма выступил акмеизм, хотя последний и ограничил себя задачей реформы символизма».

Эта социологическая мотивировка нас удовлетворить не может. О «выступлении» акмеизма мы будем подробно говорить ниже. Сейчас нас в приведенных словах интересует тот факт, что А. Селивановский также связывает кризис символизма с появлением акмеизма, датируя этот кризис, таким образом, еще более поздним временем (временем появления акмеизма, который как школа образовался в 1912 году). На чем по существу основываются эти взгляды? Исключительно на факте осознания самими символистами кризиса движения.

Для буржуазной критики, очень доверчивой к мнениям своих собратьев, этот факт был достаточным аргументом.

Здесь мы встречаемся с характерной чертой буржуаз-

ной мысли — хроническим отставанием теории от художественной практики, литературы от жизни[1]. 1910 год, ознаменовавшийся дискуссией между В. Брюсовым, с одной стороны, Вяч. Ивановым и А. Блоком—с другой, только в глазах самих символистов и буржуазной критики имел такое большое «рубежное» значение. На самом деле это всего лишь дата запоздалого осознания кризиса, происшедшего значительно раньше и обусловленного более вескими причинами. Кризис символизма следует понимать гораздо глубже: дело не в шумихе, не в «дискуссии», не в споре между вождями символизма, как представляют себе его «наглядно» сами символисты и полагающиеся на их мнение теоретики.

Процесс деформации символизма, начавшийся после 1905 года, «заметили» даже некоторые символисты. Антон Крайний (Зинаида Гиппиус) в своем «Литературном дневнике» писал в связи с появлением пьесы Л. Андреева «Жизнь человека»:

«Даже в течении декадентском 95-х—900-х годов брезжило нечто положительное. Декадентство было в подпольи, но из него предчувствовался выход... Но тут что-то случилось, декадентство новейшего периода смялось, оборвалось, распалось и... начался — «декаданс декаданса». Пустое место заполнилось: образовалась лжесреда. Появились «культурность» и «искусство» и метафизика — и они страшнее прежней пустоты, ибо прежде мы имели «а-культурность», «а-искусство», — а теперь — антиискусство и антикультурность... Посмотрите наши «художественные» и «литературные» журналы, вглядитесь в «культурную» и «литературную» жизнь наших центров за последние годы. Вы увидите, что «декаданс декаданса» расползся гораздо шире сейчас,

---

[1] Эту характерную черту буржуазной литературы эпохи упадка контрреволюционер Л. Троцкий канонизировал как правило для всей литературы, в том числе пролетарской, утверждая, что литература обречена находиться в обозе жизни. Троцкий таким образом игнорирует революционную роль пролетарской литературы, которая, в отличие от буржуазной, трезво оценивает свое настоящее и видит реальные перспективы будущего. Он механически переносит закономерности буржуазной литературы на пролетарскую. Это увязывается со всей буржуазной литературной концепцией Троцкого.

нежели просто «декаданс» за время своего существования... Эта «среда» — сравнительное ничтожество. Но зато почти все писатели и художники, все работающие в данный момент в области искусства и литературы, от бездарного до талантливого, так или иначе соприкасаются именно с этой ложной средой, барахтаются в этой луже... а на дне этой лужи происходит страшная, отвратительная и смешная пляска: там венчаются, сочетаются, смешиваются уже не «жид с лягушкой», это бы ничего, а невинное слово с безобразным делом, святые имена с рыбьими костями, богоборчество с кощунством, мифология с развратишком, творчество с плагиатом, возрождение с варварством, философия с физиологией, экстаз с расчетом, искусство — с проституцией» [1].

В таком неприглядном виде предстало «обновленное» декадентство перед глазами одного из активных участников движения. Другой декадент Сергей Городецкий, очевидец и участник литературной среды того времени, в своих позднейших воспоминаниях так описывает перерождение символизма после 1905 года:

«В конце пятого года и шестом «среды» Вячеслава (Иванова. *А. В.*) имели некоторую связь с революцией, с общественностью... Чем больше разгоралась реакция, тем более среды заинтересовывались идеями эротики... Все было замкнуто в узком мистическо-эротическом, интеллигентски-самодовольном кругу. Запах тления воспринимался как божественный фимиам. Сладко дурманящая, убаюкивающая идейными наркозами атмосфера стояла на «Башне», построенной «высоко над мраком жизни». Дурман все сгущался. Эстетика сред все гуще проникалась истонченной эротикой. Кузмин пел свои пастушески-сладострастные «Александрийские песни», Сомов и Бакст были законодателями вкуса в живописи» [2].

С. Городецкий более определенно, чем З. Гиппиус, связывает процесс перерождения декадентства с революцией 1905 года. И это совершенно правильно. После

---

[1] *Гиппиус*, «Литературный дневник», Сбп. 1908. (Записи 1907 г.).

[2] Журн. «Печать и революция», № 1, 1922.

1905 г. символизм становится на новый путь. Однако, художественное перевооружение символизма происходит не сразу. В первые годы после революции (1906—1908) обнаруживается, что старое либерально-оппозиционное мировоззрение, а вместе с ним и художественные приемы, выработанные символизмом, изживают себя, но в то же время новое мировоззрение и новая художественная программа находятся в стадии первоначального становления.

Это была полоса кризиса, мучительных поисков новых программ и приспособлений старого художественного арсенала к выполнению иных функций. Старый религиозно-мистический, упадочный и эротический багаж декадентов оказался теперь близким и созвучным эпохе разочарования и общественного упадка. В этом заключается причина того факта, что декадентство выходит из замкнутого круга «избранных», становится любимцем толпы, той самой толпы, которую декаденты раньше так жестоко презирали с высоты своего поэтического Олимпа. Декадентские стихи теперь раскупаются нарасхват, вечера «новой поэзии» привлекают большие сборы публики.

Позже многие поэты-символисты начнут активно прославлять и благословлять данную действительность, а пока они служат реакции своей «мистикой». Чтобы получить признание буржуазно-обывательской и черносотенной «публики», символистам не потребовалось сколько-нибудь существенной перестройки. На упадочных темах символисты специализировались и раньше, теперь им пришлось лишь подновить старый идейно-тематический багаж. Мистика и символы постепенно теряют свое «магическое» значение, «понятное немногим».

Теперь творения символистов рассчитываются на широкое потребление обывателя, ориентируются на его спрос, уснащаются и «оживляются» эротикой и порнографией. Издательства охотно пропагандируют и доводят «до масс» эротическую, порнографическую литературу. На книжном рынке имеют громадный успех «Навьи чары» и стихи Ф. Сологуба, являющегося в эти годы законодателем художественного вкуса. Ф. Со-

логуб синтезирует садизм и эротику, прославляет «сатанинскую» любовь с паталогической, упадочной окраской. Эта «больная» эротика преподносится в «Навьих чарах» и в стихах, относящихся к этому периоду. «Идейное» устремление Сологуба формулируется в следующих строках:

Расстегни свои застежки и завязки развяжи,
Тело, жаждущее боли, нестыдливо обнажи.
Опусти к узорам темным отуманенный свой взор,
Закраснейся и засмейся, и ложися на ковер!
Чтобы можно было тело долго, долго истязать,
Надо руки, надо ноги крепко к кольцам привязать.
Чтобы глупые соседи не пришли на нас смотреть,
Надо окна занавесить, надо двери запереть.

(1908)

Г. Чулков в эти годы правильно писал, что «изысканная эротика» (а еще правильнее сказать: извращенная эротика) стала «основной темой поэзии». Эротические пытки и всякого рода «ужасы» щекотали извращенные чувства буржуазного обывателя, нашедшего в «вопросах пола» выход из «мертвящей общественности» и «политики». Декаденты берут на щит «творения» В. Розанова, являющегося, по их мнению, «современным пророком в области пола, гениальным защитником и ходатаем брака» [1].

Господствующие классы и их «реальные» политики, раньше третирующие декадентов, теперь всячески поощряют «новое искусство, направляющее внимание в «приемлемое» русло. Только бы не общественность, только бы не политика! Официальная общественность, конечно, поддерживает «поход», объявленный декадентами против «тенденциозности» в искусстве, против всяких «реализмов» и «демократизмов». Из реальной «грубой» жизни декаденты делают «сладостную легенду», о чем декларативно заявил Ф. Сологуб в предисловии к «Навьим чарам». «Беру кусок жизни, грубой и бедной, и творю из нее сладостную легенду, ибо я — поэт. Косней во тьме, тусклая и бытовая, или бушуй

[1] *З. Гиппиус*, «Литературный дневник».

яростным пожаром, — над тобой, жизнь, я, поэт, воздвигну творимую мною легенду об очаровательном и прекрасном».

Так вместе со старым мистическим упадочным багажем, воскресают и по-новому интерпретируются старые теории о «чистом искусстве», «чистота» которого теперь, однако, подвергается сомнению со стороны самих декадентов.

Также приспосабливается к новым условиям культ ницшеанства, которым были и раньше заняты символисты. Реакционные идеи Ницше теперь особенно пришлись ко двору на русской почве. Символисты активно участвуют в пропаганде и «отборе идей» из ницшеанского арсенала, том самом «отборе», о котором пишет И. Лежнев в «Записках современника».

«Первое, чем Ницше полонил сердца нашей буржуазной интеллигентской молодежи, был его лозунг «переоценки всех ценностей». Это било в самую точку. Сказать лучше, попасть в нерв эпохи точнее было невозможно. «Умри, Денис, лучше не напишешь!» Буржуазная интеллигентская молодежь в те годы крутого реакционного поворота ни в чем ином не нуждалась, как именно в «переоценке ценностей» и в идеологическом обосновании «сумерек богов». Правда, здесь дело шло о других ценностях и о других богах, но какой же текст пророка не нуждается в истолковании, то есть в приспособлении к условиям места и времени» [1].

Если символисты раньше брали у Ницше культ сверхчеловека, стоящего над миром, пытаясь приспособить его для выражения оппозиционности к этому миру, то теперь они берут весь идейный реакционный арсенал Ницше, используя его «по прямому назначению» — для утверждения реакции (даже в утонченном эротизме они «опирались» на Ницше).

Итак, период «кризиса», «переоценки ценностей» идет под знаком приспособления старых лозунгов и догм к новым условиям, идет под знаком новой их интерпретации. Поэтический багаж символизма перестает быть средством «отрицания мира» и вместе с тем перестает

---

[1] *И. Лежнев.* «Записки современника», ГИХЛ, 1934 г.

быть достоянием узкого круга посвященных в «тайны» искусства.

Поэзия символистов становится орудием утверждения реакции.

Перерождение декадентства тесно связано с появлением в литературных салонах буржуазного мецената, который становится законодателем художественных вкусов.

«В московской декадентской среде, — вспоминает в позднейших мемуарах А. Белый, — независимо от индивидуально-высококультурных людей, социальная среда складывалась по линии интересов крупного купечества к новой литературе. Миллионер неизбежно входил сам в литературный салон, входил осторожно, с конфузом, а выходил... уверенно и без всякого стеснения».

Буржуазный меценат, миллионер начинает распоряжаться в литературном салоне, как у себя на заводе — «по-хозяйски». А декаденты... они уже не отмежевываются от него, как раньше, не третируют кличкой «жирный буржуа», а начинают выполнять его социальный заказ, приспосабливаться к его вкусам. Именно в этом следует искать причину того факта, что символизм после 1905 года из гонимого оппозиционного течения становится господствующим и увенчивается академическими лаврами. Разговоры о неприятии мира становятся теперь «немодными». Борьба? Общественность? Разве буржуазному дельцу после 1905 года есть охота говорить на эти «скучные темы»? Это, конечно, «устарело»! Ему теперь нужны «новые песни».

Взгляды идеологов этого буржуа прекрасно сформулировал символист Д. Мережковский.

«В последнее время, — писал он, — русская интеллигенция как будто устала до-смерти быть собою, то есть сознанием и совестью русского общества, и в смертельной усталости потянулась к своей вечной противоположности, к бессознательной, безобщественной и опять-таки — что греха таить! — бессовестной обывательщине... В оправдание русской интеллигенции можно сказать, что с одного вола двух шкур не дерут. А что одна шкура содрана в 1905 году, в этом нет никакого сомнения. Как бы то ни было, но, утратив не по своей воле

шкуру верхнюю, русский интеллигент начал уже сам для собственного удобства сбрасывать шкуру нижнюю».

Революция 1905 года содрала оппозиционную шкуру с буржуазного интеллигента! Не трудно видеть, из какого идейного арсенала этот «тезис» Д. Мережковский взял. Конечно, у идеологов «перестроившейся» либеральной буржуазии — Струве, Бердяева, Булгакова и К°, объединившихся в сборнике «Вехи».

Ленин дал исчерпывающую характеристику позиции «Вех» и позиции того класса, идеологию которого выражает этот теоретический манифест. Ленинские работы дают тем самым ключ к уяснению социальных причин «поворота» символизма.

«Вехи», — писал Ленин, — крупнейшие вехи на пути полнейшего разрыва русского кадетизма и русского либерализма вообще с русским освободительным движением, со всеми его основными задачами, со всеми его коренными традициями» [1].

Идейный вдохновитель «Вех», П. Струве, упрекает русскую революционную интеллигенцию в «политическом легкомыслии и неделовитости».

«Никогда никто еще, — вещает он, — с таким бездонным легкомыслием не призывал к величайшим политическим событиям и социальным переменам, как наши революционные партии и их организации в дни свободы»[2].

Струве развивает свою «деловую» «реальную» программу приспособления к столыпинщине. Спасение от легкомыслия он видит в религии: «Религиозность или безрелигиозность интеллигенции, повидимому, не имеет отношения к политике. Однако, только повидимому. Не случайно, что русская интеллигенция, будучи безрелигиозной... в то же время была мечтательна, не деловита, легкомысленна в политике» [3].

Вместе с тем «Вехи» указывают интеллигенции пути к обывательщине. «Поворот» либеральной буржуазии после революции 1905 года Ленин объяснял тем, что «ли-

---

[1] *Ленин*, т. XIV, стр. 217.
[2] Сборник «Вехи», 4-е изд. 1909 г., стр. 166.
[3] Там же, стр. 167.

берал сочувствовал демократии, пока демократия не приводила в движение настоящих масс... Либерал отвернулся от демократии, когда она втянула массы, начавшие осуществлять свои задачи, отстаивать свои интересы»[1].

«Вехи» нашли многочисленных поклонников в буржуазной общественности, в том числе и литературной: можно было бы привести немало высказываний символистов в духе платформы «Вех». А главное, о чем мы будем говорить подробно, веховская программа нашла специфическое «художественное» выражение в их творчестве.

Устанавливается даже организационная связь символистской и «веховской» общественности по двум направлениям: по линии религиозно-философского общества, в котором вместе с Булгаковым и Бердяевым участвуют Вяч. Иванов, А. Блок, З. Гиппиус, Д. Мережковский, с другой стороны — символисты и веховцы группируются вокруг журнала «Русская мысль», где Брюсов становится правой рукой Струве по делам литературы. Политические и художественные идеологи либеральной буржуазии от былой оппозиционности эволюционируют (первые — более «оперативно» и быстро, вторые — с известным запозданием) к прославлению, прикрашиванию империализма, увлечению его перспективами.

Либеральная буржуазия и царское самодержавие повернулись лицом друг к другу. В ряде работ, относящихся к данной эпохе, Ленин вскрывает социально-экономические корни этого поворота. В статье «Новая аграрная политика» (1908 г.) он писал: «Капитализм уже бесповоротно подорвал все основы старого аграрного строя России. Он не может развиваться дальше, не ломая этого строя, и он сломит его неминуемо и неизбежно; нет такой силы на земле, которая могла бы помешать этому. И вот правительство контрреволюции поняло это положение. Столыпин правильно понял дело: без ломки старого землевладения нельзя обеспечить хозяйственное развитие России»[2].

В другом месте Ленин писал: «Великий сдвиг, уже

---

[1] *Ленин*, т. XIV, стр. 220.
[2] *Ленин*, т. XII, стр. 135.

бесповоротно совершенный революцией, состоит в том, что черносотенное самодержавие раньше могло опираться на средневековые формы землевладения, а теперь вынуждено, всецело и бесповоротно вынуждено с лихорадочной быстротой работать над их разрушением»[1].

Итак, поворот буржуазии к самодержавию и самодержавия к буржуазии является прямым следствием революции 1905 года. Помещичье самодержавие, осуществляющее империалистическую политику, становится самодержавием помещичье-буржуазным. Конечно, революция не завершила всех задач буржуазной ломки многочисленных феодальных пережитков. Буржуазная реформа, осуществляемая помещиком Столыпиным, как неоднократно отмечал Ленин, была куцой, половинчатой. Но трусливой русской буржуазии, напуганной революционным движением, было достаточно и этого. После революции 1905 года царское самодержавие, как указывал Ленин, стало превращаться в буржуазную монархию. Однако русский царизм попрежнему оставался грубым, варварским, средневековым, «средоточием наиболее отрицательных сторон империализма, возведенных в квадрат» (Сталин, «Вопросы ленинизма», изд. 8-е, стр. 8).

Если до революции буржуазия только аплодировала выгодной ей захватнической политике помещичьего самодержавия, то теперь она сама становится активным проводником империализма, его руководящей силой, пожертвовав, однако, многими насущными интересами буржуазного преобразования экономики страны.

Блок буржуазии и дворянства, укрепленный на столыпинской основе, характеризуется воинствующей агрессивностью и контрреволюционностью, направленными против всяческих проявлений не только пролетарской революционности, но даже робкого демократизма. Знаменем этого блока стала реакция. Самодержец «всея Руси» Николай II уже в декабре 1905 года писал в письме к матери:

«Настроение совершенно переменилось; все прежние

---

[1] *Ленин*, т. XII, стр. 123—124.

легкомысленные либералы, всегда критиковавшие каждую меру правительства, теперь кричат, что надо действовать решительно. Когда на-днях было арестовано около 250 главных руководителей комитетов рабочей и других партий, все этому обрадовались»[1].

Чтобы наиболее ярко представить себе социальную физиономию русской буржуазии этой эпохи, следует иметь в виду, что молодой русский капитализм сразу же в период своего возникновения принимал монополистическую акционерную форму, переняв тем самым главные черты капитализма Запада — паразитизм и загнивание. Монополии развиваются особенно после 1905 года. Именно в этот период возникли «Продуголь», «Продаруд», «Продомет» — мощные капиталистические гиганты.

Господствующая общественность, увенчав символизм академическими лаврами, предъявила ему свой социальный заказ, нашедший свое отражение в многочисленных печатных органах. Мало того, буржуазные дельцы начинают субсидировать символистические издания. Наиболее роскошные символистические издания и журналы выпускаются на средства капиталистов Рябушинского и Полякова. На их средства созданы издательство «Гриф», «Скорпион», журналы «Золотое руно», «Перевал». Буржуазный меценат не только покровительствует «отечественной словесности», но и вырабатывает новую художественную программу. Ярким типом такого мецената является Николай Рябушинский, основатель «Скорпиона» и «Золотого руна». Его «литературная» деятельность во многом помогает уяснить те новые явления, которые возникли в буржуазной поэзии. Сам Рябушинский плохо разбирался в делах поэзии и искусства, что, однако, не помешало ему диктовать свои вкусы писателям, группирующимся вокруг его изданий.

В. Брюсов в письме к Сологубу от 31 августа 1907 года так изображает физиономию этого мецената (речь идет об одном редакционном совещании): «На этом совещании, — пишет Брюсов, — выяснилось окончательно, что отношения Рябушинского к своим сотрудникам

[1] «Красный архив», т. XXII, стр. 180.

и к писателям вообще таково, что исключают возможность участия в его журнале для людей, себя уважающих. Не хочу приводить всего сказанного им, но вот две фразы, которые он повторил несколько раз с ударением: «Неужели я не могу отказать своей кухарке, без того, чтобы в это дело вмешались «Весы»?» И: «Я вполне убедился, что писатели то же, что проститутки: они отдаются тому, кто платит, и если заплатить дороже, позволяют делать с собой что угодно» [1].

Увы, в словах Рябушинского содержится много правды, столь нелестной для поборников «чистого искусства»! Конечно, далеко не все символисты «отдавались» за деньги в буквальном смысле этого слова. Естественно, что многие, наиболее честные из них, возмущались столь прямой политикой «купли-продажи». Но не следует, однако, все дело сводить к прямой продаже. И тогда мы увидим, что даже те из поэтов, которые питали неприязнь к Рябушинскому, по существу выполняли его социальный заказ. Это относится в том числе и к Брюсову, так искренно возмущавшемуся поведением Рябушинского. Мы целиком согласны со словами Н. И. Бухарина, сказанными им в докладе на первом Всесоюзном съезде советских писателей о Брюсове: «Я прямо ставлю этот вопрос, — это был человек Рябушинского в определенный период, венчанный всеми лаврами и хризантемами славы в меценатских салонах культурной и буржуазной аристократии, пожалуй, единственный настоящий человек в этом литературном кругу».

Субъективная искренность и честность «не помешали» ярым поборникам чистого искусства выполнять социальный заказ своего класса. Здесь уместно вспомнить слова Ленина из статьи «О партийной литературе», вызвавшей возмущение со стороны декадентов [2]:

---

[1] Из архива ИРЛИ Академии наук СССР. Письмо это было опубликовано в № 51(71) газ. «Литературный Ленинград» В. Орловым и М. Ямпольским.

[2] Брюсов выступил с ответом Ленину («Весы», № 2, 1907 г.), в котором приписывал Ленину покушение на свободное искусство. Это обвинение целиком совпадает с обвинением «Вех» по

«...Господа буржуазные индивидуалисты, мы должны сказать вам, что ваши речи об абсолютной свободе одно лицемерие. В обществе, основанном на власти денег, в обществе, где нищенствуют массы трудящихся и тунеядствуют горстки богачей, не может быть «свободы» реальной и действительной. Свободны ли вы от вашего буржуазного издателя, г. писатель, от вашей буржуазной публики, которая требует от вас порнографии в романах и картинах, проституции в виде «дополнения» к «святому» сценическому искусству? Ведь эта абсолютная свобода есть буржуазная или анархическая фраза (ибо как миросозерцание анархизм есть вывернутая наизнанку буржуазность). Жить в обществе и быть свободным от общества — нельзя. Свобода буржуазного писателя, художника, актрисы есть лишь замаскированная (или лицемерно маскируемая) зависимость от денежного мешка, от подкупа, от содержания» [1].

В этих словах речь идет не только о «писателях ремесленниках», как склонны были истолковывать это символисты, но и вообще о буржуазных писателях. Слова Ленина находят блестящее подтверждение в практике самих символистов. На страницах «Золотого руна», редактируемого Н. Рябушинским, начинает вырабатываться новая художественная программа. В редакционной статье мы читаем: «Важнейшим фактом современной художественной жизни является ликвидация декадентства, стремление к новому, солнечному и радостному искусству, свободному от усталости и замкнутых декадентских переживаний. И это веяние можно проследить в самых различных областях искусства, на первый взгляд не связанных между собой; в живописи и в литературе чувствуется это общее устремление, часто скрытое за многими побочными деталями и фактами. Очевидно, мы здесь имеем дело не со случайным явлением, а с центральным устремлением современного духа». Эта художественная программа становится знамением времени в буржуазной литературе, так же как

адресу марксистов в покушении на права «свободной личности». Тем яснее вскрываются подлинные корни этой «свободы».

[1] *Ленин*, т. VIII, стр. 389.

бешеная защита империализма, всевозможное прикрашивание его, всеобщее увлечение его перспективами становится империалистическим «знамением времени» в общественно-политической жизни.

Позиция, сформулированная передовой «Золотого руна», — стремление к «новому» и «солнечному» искусству, — становится господствующей в буржуазных литературных кругах в эпоху реакции. В поэзии широко распространяются взгляды о возрождении, о зрелости духа, о новой органической эпохе искусства. Среди поэтов быстро нашлись выполнители социального заказа Рябушинского.

II

На страницах того же «Золотого руна» С. Городецкий писал: «Героический период декадентства закончился. Уже отзвонили победу и победные знамена сдали в архив. Бледные ноги навсегда закрыты... Давно ли «кормчие звезды» были видны действительно идущему «по звездам», и вот уже «Звездный путь» открыт вчерашнему старьевщику» [1].

Городецкий возобновляет атаку на декадентство в следующем (7—8-м) номере журнала: «Безверие, беспочвенность, безыдейность, какое-то шаткое туманное пятно — вот колыбель русского символизма». Как видим, «конец» старого декадентства провозглашен довольно быстро. И это не личная фантазия Городецкого, который, кстати, сам сформировался в символистском лагере, а исторический факт. Городецкий просто осознал свою собственную творческую эволюцию. В годы реакции он начинает прославлять жизнь:

И вот, душа моя уже другая,
Берет у жизни впечатленья...
. . . .
Мои пути виднее,
Ценнее жизнь,
И ближе ты, возможность жизни,
Воля.
Здравствуй, воля! [2]

[1] Журн. «Золотое руно», № 6, 1908.
[2] С. *Городецкий*, «Дикая воля», 1908.

Вспомним, что всего лишь несколько лет назад С. Городецкий примыкал к группе «мистического анархизма», этой наиболее «радикальной» разновидности символизма. Один из вдохновителей «мистического анархизма» Георгий Чулков так сформулировал кредо группы: «Мы должны снова прочесть книги Бакунина и других мечтателей, жадно искавших свободы, и, приняв целиком их пафос ненависти к казенной бумаге и к «государственной печати», должны сделать последние выводы из их формальных отрицаний власти. Русское общество в лице своих лучших представителей всегда волновалось мечтами о последнем освобождении: наши революционеры всегда бессознательно служили анархической идее. И даже те социалисты, которые концами уст произносят слова о «диктатуре пролетариата», являются по своей неосознанной психологии прямыми анархистами, и — быть может — они-то из всех, не переступивших грани мистицизма, самые нам близкие люди, поскольку они искренно ненавидят «собственность» [1].

«Мистические анархисты» хотели быть еще «левее» социал-демократов: «Последовательный анархист должен отрицать не только всякое государство, но и самый мир, поскольку он хаотичен, множественен и смертен»[2].

В другом месте Георгий Чулков отмежевывается от «эмпирических» анархистов, проводя грань между ними и «мистиками». Знакомые символистские идеи! Насколько был прав Ленин в своем утверждении, что «как миросозерцание анархизм есть вывернутая наизнанку буржуазность», показывает весь последующий путь «мистических анархистов». Впоследствии Г. Чулков в свою «схему миросозерцания символиста» вводит новый тезис: «Мир прекрасен, и я принимаю мир». Вяч. Иванов в предисловии к книге Чулкова подробно обосновывает тезис: «идея неприятия мира — идея мистико-анархическая» но довольно быстро отходит от своих «радикальных» мистико-анархических увлечений.

---

[1] *Г. Чулков,* «О мистическом анархизме», изд. «Факелы», Спб. 1906.

[2] Там же.

С. Городецкий, пожалуй, быстрее всех других декадентов проделал эволюцию от неприятия мира к его прославлению. Его эволюция весьма показательна.

Он начал свою политическую деятельность как певец «гражданской музы», деформированной в духе «мистического анархизма». Гражданская муза, воспетая в стихах Некрасова, уже в поэзии Надсона потеряла свой боевой дух, превратилась в болезненно-мистическую скорбь по «народному горю». В одном из своих ранних стихотворений («Русь») Городецкий писал:

Да, бедна ты и убога,
И несчастна и темна,
Горемычная дорога
Все еще не пройдена...
У тебя в глуши родимой
Люд упорней, чем кремень,
Гнет терпел невыносимый
В темной жизни деревень.

(Кн. «Русь», 1910)

В ранних стихах поэт много уделяет внимания «язвам» народного быта. Он воспринимает город как «груду каменных высоких тупооких коробов», он видит больные стороны городской и деревенской жизни, В связь с этими мотивами следует поставить интерес Городецкого к народному фольклору и мифологии. В его первой книге стихов «Ярь» фольклор, мифология, народные поверья занимают главное место. Характерны названия стихов: «В горенке малой», «Девичьи песенки», «Молчальница», «Росянка (хлыстовская)», «Полюбовницы», «Оборотень», «Исказенки», «Странник» и т. д. Эти стихи, написанные в 1905—1906 годах, по темам и художественной интерпретации близки к «Пеплу» Андрея Белого. В стихотворении того же названия, что и цитированное выше стихотворение Городецкого, Андрей Белый утверждает аналогичные идеи:

Поля моей скудной
Земли
Вон там — преисполнены
Скорби.
Холмами пространства вдали
Изгорби, равнина, изгорби!

Косматый, далекий
дымок,
Косматые в далях
деревни,
Туманов косматый поток,
Просторы голодных губерний.
(1908)

Белый, так же как Городецкий, не поднимается в своей скорби до активного социального протеста. Наоборот, он подчеркивает бесперспективность положения:

Довольно: не жди, не надейся, —
Рассейся, мой бедный народ.
В пространство пади и разбейся,
За годом — мучительный год.
Века нищеты и безволья.
Позволь же, о родная мать, —
В сырое пустое раздолье,
В раздолье твое прорыдать.
(1908)

В предисловии к последнему изданию «Пепла» (1929 г.) А. Белый писал: «Темы «Пепла» рождались в сознании автора в эпоху 1904—1906 годов, когда перед его художественным оком стояла картина тогдашней России; и тема эта завершилась лирически в 1907—1908 годы».

К этой же эпохе относится рождение «народных» тем Городецкого, которые, однако, «завершились лирически» несколько раньше. Оба эти поэта отходят от гражданских мотивов, каждый своим путем. С. Городецкий в отличие от А. Белого в своей дальнейшей деятельности становится на путь защиты и прикрашивания империализма. В стихотворении «Поэт» (цикл «Сердце») Городецкий, как бы подражая известному одноименному стихотворению Пушкина, выражает идею отказа от «черни» — народа. Это стихотворение явилось вехой «поворота» Городецкого. Оно характерно как выражение настроений разочаровавшейся в борьбе буржуазной интеллигенции той эпохи.

Глаза потухли. Глухо, тихо,
И мир — пустая скорлупа,
А там внизу стооко, лихо
Вопит и плещет зверь-толпа:

«Ты наш, ты наш! Ты вскормлен нами,
Ты поднят нами из низин,
Ты вспоен нашими страстями,
Ты там не смеешь быть один!»
Да, я был ваш. И к вам лишь рвался,
Когда, ярясь от вешних сил,
В избытке жизни задыхался,
Метался, сеял и дарил.

Теперь же поэт выдвигает иную философию:

И возмущенный отшатнулся,
И устрашенный отошел,
Владыкой в омут окунулся,
Назад вернулся нищ и гол.
О, вам отныне только, песни,
Я жизнь для жизни сберегу,
Я обману вас тем чудесней,
Чем упоительней солгу.
Поэт, лукавствуй и коварствуй!
И лжи и правды властелин,
Когда ты царь — иди и царствуй,
Когда ты нищий — будь один [1].

Поворот Городецкого на новый путь нашел декларативное выражение в ряде стихов (вообще Городецкий, более чем другие поэты, склонен к декларациям). Новым знаменем поэта становится «упоительная ложь», ибо утверждение и прославление действительности, которую поэт лишь вчера разоблачал, оказались возможными лишь на базе лжи. «Упоительная ложь» Городецкого — это вариант «сладостной легенды» Ф. Сологуба. В своем дальнейшему творчестве Городецкий начинает петь дифирамбы этому миру:

Господи, сколько прекрасного
В небе всезвездном твоем!
Замыслом творчим согласного
Миру хвалу мы поем!

Конечно не сам факт жизнерадостности свидетельствует о реакционности взглядов поэта, а специфическое устремление и мотивировка этой жизнерадостности. Оптимизм, вера в жизнь были свойственны не только буржуазным идеологам, нашедшим свое место под солнцем, но и идеологам пролетариата, верящим

[1] *Городцкий*, «Ярь», 1909.

в свое будущее, в победу над эксплоататорами. Бодростью и оптимизмом проникнуты «Мать» и «Враги» Горького. Но это иного социального качества оптимизм, нежели оптимизм Городецкого и его коллег, вставших на путь прославления столыпинской действительности.

Тот самый мир, который стал прославлять Городецкий, на самом деле был далеко не «прекрасным», а отвратительным миром столыпинской нагайки и каторги. Это расхождение с действительностью обусловило потерю живой чувственной связи с миром, переход к риторической декламации, к шаблонным неконкретным изобразительным средствам (характерны, например, такие эпитеты: «прекрасный», «хороший», «радостный», и т. д.). Поэт сам чувствует тяжесть взятого на себя бремени лжи. Он порой вынужден заявлять: «Не хочу. Надоело. Без маски глядится в лицо мне сегодня мещанская жисть».

Переход поэта к извращению действительности, к «упоительной лжи», естественно, вызвал упадок художественного уровня его стихов. В. Брюсов, восторженно встретивший появление «Яри», о последующих книгах писал:

О «Перуне»: «Перун был встречен неодобрительно всеми серьезными критиками. Не заставит ли это задуматься молодого поэта, которого многие, и я в том числе, называли среди лучших надежд молодой поэзии?»

О «Дикой воле»: «О «Дикой воле» говорить не хочется... С. Городецкий, если и не зарыл своего таланта в землю, во всяком случае не постарался приумножить его, как верный раб в притче. Пройдем мимо его новой книги и будем, еще не теряя наших лучших надежд, ждать его будущих работ...» [1]

Все последующее творчество Городецкого, по правильному замечанию Гумилева, это «не гимн созревающей мысли, а непосредственное упоение бытием». Такова эволюция мелкобуржуазного интеллигента от демократизма к прославлению столыпинской реакции.

---

[1] *В. Брюсов,* «Далекие и близкие», М. 1911.

Ленин в «Империализме, как новейшем этапе капитализма» писал, что в эпоху господства финансового капитала «империалистическая идеология проникает в рабочий класс». Тем более она проникает в мелкобуржуазные массы, разочарованные в борьбе после 1905 года. Мелкобуржуазные идеологи пристают к «калифам на час» (по выражению Ленина), становятся попутчиками буржуазно-дворянского блока[1]. Они становятся поставщиками «жизнерадостной» литературной «продукции» для желающего отдохнуть и развлечься буржуазного обывателя. Рост обывательщины, по словам Ленина, — характерная черта контрреволюционных эпох. В буржуазно-дворянской поэзии растут настроения обывательщины, что вполне соответствует стилю эпохи.

Городецкий не случайно выступил на страницах «Золотого руна» с критикой символизма, «колыбелью» которого являются «безверие и беспочвенность». Стихи Городецкого этого периода являются как бы художественным комментарием к теоретической платформе «Золотого руна».

Излагая эту платформу, редакция с полным основанием видела в ней «центральное устремление современного (конечно, буржуазного. *А. В.*) духа».

Это новое «устремление духа» обусловило кризис старого символического мировоззрения. Внешним выражением этого кризиса явилось закрытие в 1909 году журнала «Весы» — цитадели русского символизма. Стало ясным, что прежние «заветы», хранителем которых является центральный орган символизма, явно устарели. Этот факт с известным запозданием осознали руководители журнала. В заключительном (XII, 1909 г.) номере «Весы» писали:

---

[1] Мы и в дальнейшем будем употреблять термин «попутчик» в этом смысле слова. На наш взгляд, он здесь вполне уместен, ибо выражает временность союза мелкобуржуазных идеологов с «калифами на час». В дальнейшем их пути расходятся, чему способствуют социальные катаклизмы — война и пролетарская революция. Этот термин в литературе употреблялся для характеристики позиций мелкобуржуазных писателей после Октябрьской революции. Но тогда он обнаруживал свою неточность, ибо пути этих писателей с пролетарской революцией неизбежно сходятся.

«Миросозерцание передовых умов недавнего прошлого, которое можно определить названием «крайнего индивидуализма», ныне отжило свой век, — «Весы» присоединяются ко всем исканиям новых кругозоров духа. В течение пяти лет своего существования «Весы» в ряде статей старались осветить наметившийся кризис индивидуализма и найти пути к гармоническому миросозерцанию».

Далее редакция отмечает метаморфозу в миросозерцании «различных сотрудников журналов»:

«За время существования «Весов» произошли значительные изменения в составе, роли и идейной физиономии различных сотрудников журнала, причем самые видные представители направлений не избегли метаморфозы своего миросозерцания... Мы не хотим сказать этим, что символическое движение умерло, что символизм перестал играть роль идейного лозунга нашей эпохи, но завтра то же слово станет иным лозунгом, загорится иным пламенем, и оно уже горит по-иному над нами».

Редакция «Весов» «не хочет» сказать, что символизм умер, однако сама оговорка эта весьма знаменательна. Символизм действительно «не умер»: его вожди и деятели продолжали здравствовать, но у них, по свидетельству журнала, произошла «существенная метаморфоза миросозерцания». Новый символизм хотя и является логическим развитием старого, однако загорелся теперь «иным пламенем».

Вместо закрывшегося журнала «Весы» законодателем художественных вкусов становится журнал «Аполлон», возникший в год закрытия «Весов».

«Мы будем бороться за сильное и жизненное искусство за пределами распада духа», — провозгласила редакция в первом номере своего журнала. Знакомый тезис! Вокруг журнала начинают группироваться поэты, прозаики и художники, поборники «нового», «жизненного» искусства. Они продолжают атаку на символизм. В № 6 «Аполлона» за 1910 год напечатана статья М. Волошина о творчестве Анри Ренье, в которой подвергаются критике принципы символизма и выдвигается лозунг «нового реализма». Волошин высоко ценит

творчество французского писателя, ибо оно в его глазах «представляет переход от символизма к новому реализму».

«Для нас, — пишет Волошин, — переживших символизм и вступающих в новую органическую эпоху искусства, этот образец гармонического, строгого и последовательного превращения бесконечно важен».

Так же, как Анри Ренье создал «ново-реалистическое» направление на фундаменте символизма, так, по мнению М. Волошина, русский новый реализм должен включить в себя достижения символизма.

«Символизм, — продолжает Волошин, — был идеалистической реакцией против натурализма. Теперь, когда борьба за знамя символизма кончилась и переоценка всех вещей в искусстве с точки зрения символа совершена, наступает время создания нового реализма, укрепленного на фундаменте символизма. Новый реализм не враждебен символизму, как реализм Флобера не был враждебен романтизму. Это скорее синтез, чем реакция, окончательное подведение итогов данного принципа, а не отрицание его».

Весьма характерно, что символизм критикуют сами бывшие символисты. Они, естественно, не противопоставляют антагонистически себя критикуемому направлению, а, наоборот, мыслят дальнейшее развитие поэзии на фундаменте символизма. Последние строки приведенной цитаты очень важны для уяснения принципов нового направления. Вслед за «Золотым руном» Волошин утверждает ставшую очень популярной в буржуазных литературных кругах мысль о «новой», «органической» эпохе искусства. Создается иллюзия, что наступает эпоха ренессанса, эпоха цветущего искусства, которая включит в себя «в снятом виде» все достижения прошлого, и в первую очередь символизма. Этот тезис впоследствии станет знаменем акмеизма, само название которого выражает эту мысль («акмэ — высшая степень чего-либо, «цвет», цветущая пора). Акмеисты, так же как и Волошин, открещивались от «натурализма», изображающего «натюр-морт».

Волошин был одним из первых символистов, декларировавших поворот от символизма к реализму и прямо

об этом заявивших. Термин «символизм» уже не покрывал того нового содержания, которое вкладывал в него Волошин. До сих пор явно ощущалась потребность в новом названии. Критики символизма, выступая против «мистики» и «теургии», сами, однако, называли себя символистами, хотя это название уже не соответствовало их новой позиции. Это символизм без его главного признака — стремления от земного мира в мир «иной». Поэтому-то появляется много различных символистов, по-разному трактующих символизм. Однако термин «новый реализм» не пришелся ко двору, ибо буржуазная поэзия всячески открещивалась от реализма, как художественного направления, под знаменем которого выступала демократическая и пролетарская литература. Еще была свежа в памяти эпоха народничества. Вот почему больше пришелся по вкусу термин «кларизм», выдвинутый на страницах того же «Аполлона» Кузминым.

Кузмин в своей статье «О прекрасной ясности», хотя прямо и не называет символизм, однако выступает против всех его изобразительных принципов. Поэтика символизма была производной от основной идейной направленности этого течения — ухода в мир иной. Действительность в глазах символистов теряла свои реальные очертания. Мелодика стиха превалировала над всеми иными компонентами. Теперь, когда буржуазные поэты повернулись к земле, им потребовались новые изобразительные средства, отвечающие новой установке. Кузмин, не отрицая символизма и даже мистики, говорит о новых принципах построения художественого произведения:

«Пусть душа ваша цельна или расколота... умоляю вас, будьте логичны, — да простится мне этот крик сердца! — Логичны в замысле, в постройке произведения, в синтаксисе... Будьте искусным зодчим как в мелочах, так и в целом... любите слово, как Флобер, будьте экономны в средствах и скупы в словах, точны и подлинны, и вы найдете секрет дивной вещи, прекрасной ясности, которую я назвал бы «кларизмом» [1]

---

[1] Журн. «Аполлон», № 4, 1910.

Если символисты рассматривали поэтическое творчество как волшебство, то Кузмин смотрит на него как на ремесло, сравнивая его с постройкой здания:

«Мы учимся, так сказать, плавке камней в том здании, зодчими которого хотим быть; и нам должно иметь зоркий глаз, верную руку и ясное чувство планомерности, перспективы, стройности, чтобы достигнуть желаемого результата». Кузмин первый из символистов теоретически сформулировал принцип «равновесия» художественных компонентов, соответствия формы и содержания. Этот принцип впоследствии войдет в теоретический манифест акмеистов. Но отрицая художественную методику символистов, обосновывая художественную программу кларизма, Кузмин все же относится к символизму весьма дружелюбно. Об этом свидетельствует его статья «Художественная проза в «Весах» («Аполлон», № 9, 1910). Это и понятно, если вспомнить, что Кузмин сам начал свою творческую деятельность как символист. Новое направление он рассматривает как продолжение символизма.

Но Кузмин видел, конечно, что старый символизм имел все меньше и меньше приверженцев. Его критика по существу была направлена против наиболее инертного «мистического» крыла символизма, запоздавшего с осознанием процессов, происходивших в буржуазной поэзии.

III

Символисты, некоторые стихийно, а некоторые сознательно, становились на позиции кларизма. К их числу принадлежит идейный вдохновитель и вождь старого символизма — В. Брюсов. В то самое время, когда печатались статьи Кузмина и Волошина, Брюсов в письме к П. Перцову (от 23 марта 1910 г.) писал:

«В нашем кругу у эх-декадентов великий раскол: борьба «кларистов» с «мистиками»; кларисты — это «Аполлон», Кузмин, Маковский и др.; мистики — это Московский «Мусагет», Белый, Вячеслав Иванов, Сергей Соловьев и др. В сущности, возобновлен дряхлый-предряхлый спор о «свободном» искусстве и тенденции.

«Кларисты» защищают ясность мысли, слога, образов, но это только форма, а в сущности они защищают «поэзию, коей цель поэзия», как сказал старик Иван Сергеевич. Мистики проповедуют «обновленный символизм», «мифотворчество» и т. д. А в сущности, хотят, чтобы поэзия служила и христианству, стала бы «ancilla theologia». Недавно у нас в «свободной эстетике» была великая баталия по этому поводу. Результат, кажется, тот, что «Мусагет» решительно отложился от «Скорпиона» (в идейном отношении). Я, как вы догадываетесь, всей душой с «кларистами» [1].

Брюсов не только сочувствовал кларистам, но даже, пожалуй, наиболее ярко и полно сам выразил принципы кларизма как в своем творчестве, так и в известной теоретической дискуссии с Вяч. Ивановым и А. Блоком. Если статья Кузмина является больше «криком наболевшего сердца», чем программой литературного течения, то Брюсов сформулировал именно программу нового направления.

Дискуссия между лидерами символизма, внеся мало существенно нового в понимание символизма, сделала лишь кризис старого течения «наглядным», подняла вокруг него общественное мнение. После дискуссии стало «модным» говорить о «распаде» символизма, хотя этот «распад» (точнее, деформация) символизма начался значительно раньше. Так внешнее проявление кризиса было принято за его начало. У Брюсова борьба за кларизм вылилась в форму защиты «чистого искусства» (однако понимаемого по-новому, нежели раньше), как об этом он указывал в письме к Перцову.

«Как ни уважаю я художественное дарование и энергию мысли Вячеслава Иванова, все же я никак не могу согласиться, что «символизмом» может быть названо то, что ему нравится... Вячеслав Иванов может указывать на какие угодно цели, а его Бедекер (так назвал себя сам Блок) — пути к этим целям, но они не в праве и не в силах изменить то, что было. Как им ни досадно, но «символизм» хотел быть и всегда был только искус-

---

[1] Данное письмо приведено в «Литературных воспоминаниях» П. Перцова, изд. «Academia», 1933.

ством... Неужели после того, как искусство заставляли служить науке и общественности, теперь его будут заставлять служить религии? Дайте же ему наконец свободу» [1].

Характерно, что в том же номере «Аполлона», в котором напечатана эта статья Брюсова, как бы в виде иллюстрации дано его же стихотворение: «Das Weib und der Tod». По этому стихотворению можно видеть, насколько эволюционировал Брюсов в своих художественных принципах. Излюбленная тема декадентов — смерть — трактуется совсем в духе принципов кларизма, выдвинутых в статье Кузмина.

Две свечи горят бесстыдно,
Озаряя глубь стекла,
И тебе самой завидно,
Как ты в зеркале бела!
Ты надела ожерелья,
Брови углем подвела, —
Ты кого на новоселье
Нынче в полночь позвала?
Что ж! Глядись в стекло бесстыдно!
Кто кивает из стекла?
Принесла ты два бокала,
Пива жбан и груш пяток;
На кровати одеяла
Отвернула уголок.
Поводя широкой ляжкой,
Ты на дверь косишь зрачок...
Эх, тебе, должно быть, тяжко
До полночи выждать срок,
Так бы вся и заплясала,
Повторяя: «Мало, мало!
Ну еще, еще, дружок!»
У тебя как вишни губы,
Косы — цвета черных смол.
Чьи же там белеют зубы,
Чей же череп бел и гол?
Кто незванный, вместо друга,
Близко-близко подошел?
Закричишь ты от испуга,
Опрокинешь стул и стол...
Но, целуя прямо в губы,
Гость тебя повалит грубо
И подымет твой подол.

---

[1] Журн. «Аполлон», № 9, 1910.

Хотя здесь и взята типично символистская тема, хотя здесь образ мужчины «с голым черепом» и выражает абстрактное понятие смерти, но вся художественная интерпретация этой темы в корне отлична от символистской. Чтобы убедиться в этом, стоит сравнить данное стихотворение с ранними стихами того же Брюсова. Тема смерти теперь дана в нарочито сниженном, даже вульгарном, грубоватом плане. Кроме того, здесь бросается в глаза логичность и ясность поэтической конструкции, выразительность и конкретность изобразительных средств: ясна обстановка, окружающая женщину, дано большое богатство деталей, очень наглядные и конкретные сравнения: «как вишни губы», «косы — цвета черных смол», и т. д.

Это как раз и является тем, что Вяч. Иванов (имея в виду именно Брюсова) называл «изяществом шлифовального и ювелирного мастерства», добавляя при этом иронически, что «названное ремесло обещает у нас приятный расцвет». Если сравнить эту новую теоретическую и творческую позицию Брюсова с его ранними статьями и стихами, то можно увидеть, какую эволюцию проделал вождь символизма. Андрей Белый, откликнувшийся на дискуссию статьей в одном из ближайших номеров «Аполлона», «уличил» Брюсова в противоречии со своими собственными взглядами, высказанными в статье «Священная жертва» («Весы», № 1, 1905 г.). Белый цитирует следующие строки Брюсова из этой статьи: «Мы требуем от поэта, чтобы он неустанно приносил свои священные жертвы, не только стихами, но и каждым часом своей жизни», и «пусть поэт творит не свои книги, а свою жизнь».

Белый прав: Брюсова можно было бы «уличить» и в других «противоречиях», ибо его новые взгляды существенно отличны от старых. И эти новые взгляды складывались задолго до дискуссии 1910 года. Четыре года тому назад Брюсов напечатал в журнале «Золотое руно» (№ 6, 1906 г.) интересную, с этой точки зрения, статью, стилизованную под протокольный отчет обсуждения трагедии одного «молодого автора» — «Карл V». Собственно, о трагедии в отчете почти ничего не говорится. Речь идет о ряде существенных во-

просов искусства, которые ставятся в полемических диалогах между «молодым автором» — сторонником «реалистического искусства» и его оппонентами — «ортодоксальными» символистами. Автор отчета явно импонирует «молодому автору», хотя он и не высказывает прямо своей точки зрения. «Молодой автор», имеющий, кстати сказать, «последнее слово», хлестко разделывается со своими оппонентами, проповедующими символистскую «двуплановость» произведения. Он вполне удовлетворяется конкретным содержанием произведения, не желая искать в нем отражения иного мира. Форма «отчета» и полемики всего лишь прием, аналогичный тому, который Брюсов еще раньше использовал в стихотворении «Краски»: споря со своим «пятнадцатилетним двойником — позитивистом», он тем не менее сочувствует ему, хотя и противопоставляет свои символистские аргументы.

Позже, в годы после Октябрьской революции, Брюсов свидетельствует о своих реалистических симпатиях. На своем юбилее в связи с докладом П. Н. Сакулина он говорил: Павел Никитич Сакулин сказал, — я записал его слова точно, — обо мне: среди одержимых, — я не думаю, чтобы мои товарищи символисты были одержимые, — он был наиболее трезвым, наиболее реалистом. Это правда. И он еще добавляет, — он, то есть я, — был среди символистов утилитаристом. И это верно. Я помню, отлично помню наши очень бурные споры с Вячеславом Ивановым, который жестоко упрекал меня за этот реализм в символизме, за этот позитивизм в идеализме. Это привело к тому, что я не ужился в кругу Мережковских и «Нового пути» [1].

Можно ли, однако, сказать, что Брюсов в с е г д а был чужд символизму? Нет, как мы видели, в ранний период он активно пропагандировал символистские принципы, хотя всегда сохранял, в отличие от Бальмонта, известную «трезвость». Художественная эволюция Брюсова является следствием его идейной эволюции. Брюсов принадлежит к числу наиболее «предусмотрительных» художников буржуазии. Он почти един-

---

[1] Сборник «Валерию Брюсову», М. 1924.

ственный из символистов еще до буржуазной революции 1905 года воспел захватническую политику царизма на Дальнем Востоке. Уже тогда Брюсов находил точки соприкосновения с реальной действительностью. В 1905 году он стоит обеими ногами на земле. Этот поворот привел Брюсова к новым четким изобразительным средствам, к отказу от полутонов и полуощущений. Буржуазная критика радостно встретила «Венок», как свидетельство перехода Брюсова на позиции классицизма и пушкинизма. В следующей за «Венком» книге стихов «Все напевы» (1909 г.) Брюсов приходит к утверждению и прославлению действительности, становится «человеком Рябушинского».

Раннее творчество Брюсова шло, как мы видели, под знаком бегства от реальной действительности в условный мир античности, в область чистого искусства; он создал фантастическо-героические сюжеты и персонажи. Теперь же лозунги чистого искусства и героические мотивы получают новое наполнение, «загораются новым огнем». Героика, являющаяся ранее средством бегства от неприглядной жизни, становится средством прославления воинствующих стремлений буржуазии, нашедшей место под солнцем. Показательно стихотворение «Наш демон»:

У каждого свой тайный демон.
Влечет неумолимо он
Наполеона через Неман
И Цезаря чрез Рубикон.
Не демон ли тебе, Россия,
Пути указывал в былом,
На берег Сити в дни Батыя,
На берег Дона при Донском?
Не он ли вел Петра к Полтаве,
Чтоб вывести к струям Невы,
И дни Тильзита, дни бесславья,
Затмил пыланием Москвы?
Куда ж теперь, от скал Цусимы,
От ужаса декабрьских дней,
Ты нас влечешь, неодолимый?
Не видно вех, и нет путей.
Где ты, наш демон? Или бросил
Ты вверенный тебе народ,
Как моряка, без мачт и весел,
Как путника в глуши болот?

Явись в лучах, как страж господен,
Иль встань, как призрак гробовой,
Но дай нам знак, что не бесплоден
Столетний подвиг роковой.

(1907)

Этого «Демона» Брюсов найдет позже, в 1914 году, когда провозгласит:

Под топот армий, гром орудий,
Под ньюпоров гудящий лет —
Все то, о чем мы, как о чуде,
Мечтали, может быть, встает.

От сборника «Все напевы» к «Семи цветам радуги» Брюсов идет одним путем [1].

В этот период Брюсов сближается с «Русской мыслью», воинствующим органом империализма, стремившимся к осуществлению идеи Третьего Рима. Эта же идея выражается Брюсовым в стихотворении об Александре Македонском. «Безликий некто» произносит речь на суде в Аиде над Македонским:

...Так назначил рок,
Чтоб воедино были слиты
Твой мир, Эллада, твой Восток.
Не так же ль свяжет в жгут единый
На западе народы — Рим,
Чтоб обе мира половины
Потом сплелись узлом одним [2].

Брюсов идеализирует образ Александра Македонского, память о «славных» делах которого «будет вечно жить в потомстве». Факт идеализации Александра твердо расправившегося с демократическим движением на Востоке, сам по себе чрезвычайно характерен для Брюсова этого периода. В эпоху войны гимн «македонцу» пропоет Гумилев.

---

[1] Между тем имеются тенденции искусственно подогнать дореволюционное творчество Брюсова к «революционности». Думается, что нам незачем столь искусственно отыскивать в дореволюционной поэзии Брюсова революционные идеи. Вещи следует называть своими именами. Тем более величественным кажется нам решительный разрыв Брюсова со своим классом и переход на сторону пролетарской революции, что до этого он был законченно-буржуазным художником.

[2] *В. Брюсов*, «Зеркало теней», 1912.

Брюсов также прославляет образ Наполеона, что, однако, никак не говорит о каких-то демократических симпатиях автора. Он видит в былых походах Наполеона достойный пример для «русских»:

Ты был примером нам, и за тобой, упорны,
Должны стремиться мы! Пусть нас ведут орлы,
К Фридланду, на Ваграм, а там пусть жребий черный
И нас повергнет в прах, на знойный край скалы!

(1912)

Известно что при Ваграме — селении в Австрии — произошло сражение между армией Наполеона и австрийской, закончившееся поражением последней. Достойный пример для России!

Брюсов персонифицирует свои идеалы в образах сильных личностей прошлых эпох, ибо реальная действительность не дает ему соответствующих героических сюжетов и персонажей. Однако, так ли уж они далеки от реальной жизни, эти романтические герои? Мы вполне согласны со следующими словами Д. Благого, так объясняющего «реальные корни» экскурсов поэта в прошлое: «Любимыми образами поэта являются могучие образы «вождей», «завоевателей», «миродержцев», покорителей вселенной — ассирийского царя — «вождя земных царей» Ассаргадона, Александра Великого, Наполеона, строителя мировой державы, Рима — Энея. В набросках своего социального романа «Семь земных соблазнов» Брюсов сам дает ключ к пониманию этих образов, уподобляя канцелярию современного банка «тронной зале ассирийского дворца», ставя в кабинет «короля мира», банкира Питера Варостема, «мраморный бюст Наполеона». В «банкире» (перевод из Верхарна), который, «подавляя всё Ниагарами своей растущей силы... над грудами счетов, весь погруженный в думы, решает судьбы царств и участь королей», явлен без доспехов истории, в его современном обличьи» [1].

Наряду с культом мощи античных миродержцев Брюсов поет гимн «Александрийскому столпу» — символу мощи русского самодержавия:

[1] *Д. Благой,* «Три века», 1933, «Советская литература», стр. 351.

На Невском, как прибой нестройный,
Растет вечерняя толпа,
Но неподвижен сон спокойный
Александрийского столпа.
Гранит суровый, величавый,
Обломок довременных скал,
Как знак побед, как вестник славы,
Ты перед царским домом стал.
Ты выше, чем колонна Рима,
Поставил знаменье креста,
Несокрушима, недвижима
Твоя тяжелая пята.

Характерны изобразительные средства, соответствующие «героизму» содержания. Например сравнение: «Ты должен быть гордым, как знамя, ты должен быть острым, как меч». Героические мотивы и образы в стихах Брюсова не противостоят жизни, а, наоборот, являются средством ее утверждения. Поэт приходит к упоению земными радостями:

Сверкает жизнь везде, грохочет жизнь повсюду.
Бросаюсь в глушь веков — она горит на дне.
Бегу на высь времен — она кричит мне: будет!
Она над всем, что есть, она во всем, во мне.

(1913)

В цикле стихов «О земле», написанном в 1912 году, вошедшем позже в сборник «Семь цветов радуги», Брюсов декларирует «ненасытность жизнью»:

Что же мне делать, когда не пресыщен
Я этой жизнью хмельной.
Что же мне делать, когда не пресыщен
Я вечно-юной весной.

Хотя для этих стихов характерна известная «жизненность» изобразительных средств, однако в целом стихам свойственна книжность, отсутствие подлинной чувственной связи с миром. Этим и объясняется внешняя декларативность, риторичность. «Живая» жизнь мало давала материала для ее прославления, и Брюсову, вставшему на этот путь, неизбежно приходилось быть надуманным, грубо-тенденциозным. В предисловии к «Семи цветам радуги» Брюсов писал:

«Тогда, в 1912 году, автор полагал, что своевременно нужно создать ряд поэм, которые еще раз указали бы

читателям на радости земного бытия во всех его формах, и сообразно с этим книга должна была получить заглавие «Sed non satiatus», то есть: «Но не утоленный», «Все же еще не пресыщенный». Пусть же новое название книги говорит о том же: все семь цветов радуги одинаково прекрасны, прекрасны и все земные переживания, — не только счастье, но и печаль, не только восторг, но и боль. Останемся и пребудем верными любовниками земли, ее красоты, ее неисчерпаемой жизненности, всего, что нам может дать земная жизнь — в любви, в познании, в мечте».

Это писалось в ноябре 1915 года, в разгар империалистической войны, когда Брю ов был занят прославлением «великой» войны.

Идеи «жизнерадостности», «возрождения», «расцвета культуры», провозглашенные «Золотым руном», утверждаются Брюсовым в стихотворении «Хвала человеку» («Все напевы», 1909), которое некоторые исследователи пытались трактовать в революционном духе. Между тем брюсовская вера в мощь и активность человека тесно связана с «центральным устремлением духа», отмеченным «Золотым руном», то есть с мощью и активностью индивидуалистической, ярко-буржуазной.

В эпоху примирения с действительностью у Брюсова вновь возрождается стремление к чистому искусству, — стремление, свойственное раннему периоду его творчества. Тезис чистого искусства, как мы видели, был основным в его дискуссии с Вяч. Ивановым и А. Блоком. Теперь тенденция к чистому искусству получает, однако, новую интерпретацию, начинает отвечать новой идейной установке. Бесстрастность мотивируется необходимостью подчиниться року.

В минуты любовных объятий
К бесстрастью себя приневоль
И в час беспощадных распятий
Прославь исступленную боль.
В снах утра и в бездне вечерней
Лови, что шепнет тебе рок.
И помни: от века из терний
Поэта заветный венок.

Подчинение року является следствием безоговорочного приятия жизни. Это стихотворение, проповедую-

щее поэтическое бесстрастие, существенно отличается от раннего стихотворения «Юному поэту», в котором тоже утверждался принцип чистого искусства. Тогда уход в чистое искусство мотивировался неприятием настоящей жизни.

> ...Не живи настоящим.
> Только грядущее — область поэта[1].

Брюсов, так же как и другие «кларисты», не освободился от мотивов упадка, пессимизма, свойственных его ранним декадентским стихам. Мотивы смерти, боли, страдания отстраняются на задний план, но не исчезают окончательно и в этот период.

Анализируемый период творчества Брюсова характеризуется наибольшим расцветом его таланта. Отказ от «теней» и «полутонов» привел к ясности и чеканности его стихов. Безусловно, в плане художественном поворот Брюсова к действительности имел прогрессивное значение. Для изобразительных средств характерна логичность, строгая продуманность деталей и частностей. Если, например, излюбленный эпитет символистской эстетики — «таинственный», «смутный», «великий», никак не передает конкретных качеств предмета, то эпитет Брюсова является, как правило, действенным, ярким, осязательным. Наконец, «героическая» окраска многих стихов Брюсова имеет явное преимущество по сравнению с камерной расслабленностью декадентства.

Поэзия Брюсова во многом подготовила творческую позицию кларистов, а позже — акмеистов. Но его от них выгодно отличают размах мысли, широта исторического диапазона.

Акмеизм же, как мы увидим далее, был по сути дела очень узким, камерным поэтическим течением, никак не могшим претендовать на создание большого искусства своего времени.

IV

Мы уже отмечали, что значение дискуссии между лидерами символизма в 1910 году сильно преувеличива-

---

[1] *В. Брюсов,* «Me eum esse», 1897.

лось. Во-первых, разногласия в символизме существовали и раньше (стоит вспомнить многочисленные дискуссии, проходившие на страницах «Весов», «Золотого руна», «Перевала»). Во-вторых, несмотря на внешнюю обостренность, дискуссия 1910 года не носила классово-антагонистического характера. Вяч. Иванов, выступивший против Брюсова, тоже во многом эволюционировал в своих взглядах, хотя со своим философским багажом он оказался менее поворотливым. Но теперь Вяч. Иванов уже не выдвигает идею «неприятия мира», как раньше. В 1906 году в статье «Две стихии в современном символизме» Вяч. Иванов открывает в символизме реалистическую линию, так называемый «реалистический символизм», существующий наряду с идеалистическим символизмом, причем предпочтение он дает первому из них.

«Вот почему, — пишет Вяч. Иванов, — мы защищаем реализм в художестве, понимая под ним принцип верности вещам, каковы они суть в явлении и в существе своем, и находим менее плодотворным, менее пригодным для целей религиозного творчества эстетический идеализм; под идеализмом же разумеем утверждение творческой свободы в комбинации элементов, данных в опыте художнического наблюдения и ясновидения, и правила верности не вещам, а постулатам личного эстетического мировосприятия — красоте как отвлеченному началу» [1].

Вяч. Иванов вместо неприятия действительности теперь делает акцент на принципе верности вещам, изображения «реального существа природы». В статье «Заветы символизма» (1910 г.) Вяч. Иванов идет еще дальше.

«Исторической задачей новейшей символистической школы, — пишет он, — было раскрыть природу слова, символа, и природу поэзии, как символики истинных реальностей. Не подлежит сомнению, что эта школа отнюдь не выполнила своей двойной задачи».

Если, по мнению автора, «некоторые начальные до-

---

[1] Журн. «Золотое руно», №№ 3, 4, 5, 1908.

стижения» есть в границах первой части проблемы, то есть в раскрытии природы слова как символа, то теперь ждет своего разрешения вторая часть проблемы — раскрытие природы поэзии как символики истинных реальностей. Еще более категорично Вячеслав Иванов подчеркивает момент «реальности» в 1912 году в статье «Мысли о символизме» («Труды и дни», № 1, 1912).

Однако Вяч. Иванов по-своему принимает жизнь. Если Брюсов, Кузмин и др. ее прославляют методами «кларизма», то Вяч. Иванов подчеркивает теургическую роль поэзии, утверждает «пересечение искусства с религией». Вяч. Иванов сравнивает язык поэзии с языком жрецов. И даже пушкинского «Поэта» Вяч. Иванов интерпретирует в своем религиозном духе.

«Пушкинский поэт, — пишет он, — понимает свое назначение быть религиозным устроителем жизни, истолкователем и укрепителем божественной связи сущей, теургом».

Вяч. Иванов отличается от кларистов также утверждением «соборности» поэзии, тогда как последние больше подчеркивают индивидуализм. Кларисты, отказавшись от посторонних искусству теургических задач, больше уделили внимания мастерству, поэтической технике.

Однако, несмотря на разногласия, «мистики» и «кларисты» разными путями приходят к одной цели—к приятию и прославлению жизни. Между ними нет и не может быть «роковых» противоречий, ибо в классовой борьбе своего времени они находятся по одну сторону баррикады, являясь двумя ответвлениями империалистической идеологии. И те и другие решительно выступают против общественно-заостренной, не только пролетарской (Горький), но и демократической литературы (которую в ту эпоху представляли другие «знаниевцы»). В отрицании этой литературы сходились и В. Брюсов и Вяч. Иванов. Последний тоже защищает «свободное» искусство.

Дворянская часть символизма после 1905 года вместе со своим классом перерождается на буржуазный лад, результатом чего и является ее приспособление к «ре-

альной» действительности. Ленин в статье «Соседи по имению» писал о помещиках:

«Соседи по имению» в наш капиталистический век все чаще и чаще становятся заводчиками, винокурами, сахароварами и т. п., все больше принимают участия во всевозможных торгово-промышленных, финансовых, железнодорожных предприятиях. Крупнейшее дворянство тесно переплетается с крупнейшей буржуазией»[1].

Мистика и религия оказались полезными господствующим классам, так же как проповедь «жизнерадостности». Именно в эту эпоху религиозное мракобесие расцветает особенно пышным цветом. В буржуазных кругах повышается интерес ко всякого рода религиозным исканиям. Вопросы религии дебатируются религиозно-философским обществом, в котором принимают участие символисты — Мережковский, Гиппиус, Александр Блок, Вяч. Иванов.

V

Религиозность и мистика являются составными частями творческого метода и такого «жизнерадостного» поэта, как М. Кузмин. Кузмин начал свою поэтическую деятельность как символист, но он один из первых «перестроился», выдвинув новую художественную платформу — кларизм. Мы видели, что в своих теоретических высказываниях Кузмин не отрицал мистицизм. Еще более зависимость поэта от символистской мистики сказалась в его поэзии. С этой точки зрения показательно следующее стихотворение, датированное августом 1910 года:

Трижды в темный склеп страстей томящих
Ты являлся, вестник меченосный,
И манил меня в страну иную.
Как же нынче твой призыв миную?
Жгу, жених мой, желтый ладан росный,
Чуя близость белых крыл блестящих.

Характерные атрибуты символистской поэтики: стремление в страну иную, образ «вестника меченосного» и

[1] *Ленин,* т. XVII, стр. 355.

вся религиозно-мистическая окраска этого стихотворения, определившая его лексику, показывают, что Кузмин не так уже далек от символизма. У Кузмина часто можно встретить символистские эпитеты — «таинственный», «призрачный» и т. д. Кузмин возвращается к религиозно-мистическим мотивам в книге «Вожатый» (стихи 1915—1916 гг.). Вожатый — это бог, образ которого не покидает поэта на протяжении всей книги:

Господь, я вижу — я недостоин,
Я сердцем верю, и вера крепка,
Когда-нибудь буду я божий воин,
Но так слаба покуда рука.
Твоя заря очам моим брезжит,
Твое дыханье свежит мне рот,
Но свет твой легкий так сладко нежит,
Что сердце медлит лететь вперед.

Творчество Кузмина является убедительным аргументом против резкого противопоставления кларистов мистикам. Поэзия Кузмина — это поистине художественная энциклопедия буржуазного обывателя, «знамение времени» эпохи реакции. Если Брюсов, сам причисливший себя к кларистам, пропел гимн человеческой мысли, прославил человека, владыку вселенной, напряженно искал смысла бытия, то Кузмин сам выразил свое кредо в следующих словах: «лучшая проба талантливости — писать ни о чем», «веселое, божественное, не думающее о цели ремесло — есть искусство». Именно о таком «искусстве» мечтал Рябушинский — веселом, недумающем. Такое искусство как раз соответствовало потребностям господствующих классов этой эпохи.

Н. Гумилев с полным основанием писал о поэзии Кузмина:

«Она откликнулась на все, что за последние годы волновало петербургские гостиные» [1]. Гумилев здесь одновременно свидетельствует об идейном крохоборчестве «героев» петербургских «культурных» гостиных. Петр Пильский, известный буржуазно-обывательский (впоследствии белоэмигрантский) публицист, на страницах желтой газеты «Понедельник» восторженно писал о Кузмине: «Кузмин — истинный поэт... его образы всегда

---

[1] *Н. Гумилев*, «Письма о русской поэзии», П. 1923.

убедительны... его чувства понятны нам и близки... они общечеловечны». Что же «волнует» Кузмина, если вообще можно говорить о волнении?

Где слог найду, чтоб описать прогулку,
Шабли во льду, поджаренную булку
И вишен спелых сладостный агат?
Далек закат, и в море слышен гулко
Плеск тел, чей жар прохладе влаги рад...
Дух мелочей, прелестных и воздушных,
Любви ночей, то нежащих, то душных,
Веселой легкости бездумного житья.
Ах, верен я, далек чудес послушных,
Твоим цветам, веселая земля[1].

«Дух мелочей», «веселая легкость бездумного житья» — лейтмотив кузминских стихов. Прав был Брюсов, утверждая, что «даже трагическое приобретает в его стихах легкость, и его поэзия похожа на блестящую бабочку в солнечный день, порхающую в пышном цветнике»[2].

Излюбленная тема Кузмина, создавшая ему широкую популярность, — любовь. Кузмин сам не может представить себя без «милых уст».

Как мир мне чужд, как мир мне пуст,
Когда не вижу милых уст.

Но особенно характерен не столько интерес Кузмина к этой теме, сколько ее интерпретация. Если, например, Пушкин в «Евгении Онегине» тему любви связал с большими идеями своего времени, то Кузмина любовь **всегда** интересует с точки зрения полового влечения. Этому «идейному» устремлению Кузмина соответствует метод натуралистического описательства.

Вы, и я, и толстая дама,
Тихонько затворивши двери,
Удалились от общего гама.
Я играл вам свои «куранты»,
Поминутно скрипели двери,
Приходили модницы и франты,
Я понял ваших глаз намеки.
Мы вместе вышли за дверь,
И все нам вдруг стали далеки[3].

---

[1] *М. Кузмин*, «Сети», 1908.
[2] *В. Брюсов*, «Далекие и близкие», 1911.
[3] *М. Кузмин*, «Сети», 1908.

Кузмин как бы «снижает» поэтическую речь, вводит в нее обыденные, разговорные обороты:

Я знаю, что у вас такие нравы:
Уехать, не простясь, вернуться втайне.
Вам любо поступать необычайно.
Но как вам не сказать, что вы неправы! [1]

Характерно для стиха Кузмина нагромождение мелких, отягчающих стих деталей. Это же характерно для прозы Кузмина, где в натуралистических тонах изображается быт чиновников, купцов, старообрядцев и буржуа.

Много внимания уделил Кузмин «развенчанию» платонической любви и утверждению любви чувственной, половой. Следует также упомянуть его излюбленный мотив гомосексуализма. Вслед за Сологубом Кузмин воспел культ полового извращения. Но если у Сологуба в «Навьих чарах» извращенная любовь «синтезируется» с «общественностью», является своеобразным средством к «освобождению» личности (правда, очень «оригинальным»), если например, Зинаида Гиппиус находит в половых вопросах что-то «истинное и тайное», то Кузмин прославляет извращенную любовь в ее «самоценности». Все это удовлетворяло потребности буржуазного обывателя в легком «наслаждении» жизнью, в бездумном и слащавом эпикуреизме. Легкости содержания вполне соответствует весь изобразительный строй поэтической речи Кузмина. Характерны такие образы:

Ах, уста, целованные столькими,
Столькими другими устами!
Вы пронзаете стрелами горькими,
Горькими стрелами стами.

«Легкие персты», «улыбки бойкие», «стрелы горькие» — как все это хорошо выражает содержание творчества Кузмина. Легковесности содержания соответствует игривость ритма, достигаемая, например, чередованием четырехстопного и двухстопного ямба. Употребителен пятистопный ямб, приспособленный Кузминым к разговорной салонной болтовне и слащавому натура-

---

[1] *М. Кузмин,* «Сети», 1908.

листическому описательству. Расслабленная, медлительная ритмика хорошо гармонирует со скукой и расслабленностью содержания. Ритмическая неуравновешенность многих стихов Кузмина очень не похожа на ритмическую неуравновешенность и разнобойность стиха, например, Блока. У Кузмина это качество ритмики обусловлено стремлением передать интимное отношение к мелочам жизни, создать зрительные представления о предметах, а также приблизить свой стих к обыденной разговорной речи дачи или гостиной. У Блока ритмические конструкции, так же как и весь изобразительный строй, определяется духом музыки. Блок стремился уловить «музыку эпохи», когда он строил свои ритмические размеры.

«Я думаю,—писал он в предисловии к «Возмездию»,— что простейшим выражением ритма того времени, когда мир, готовившийся к неслыханным событиям, так усиленно и планомерно развивал свои физические, политические и военные мускулы, был ямб».

Но для Кузмина также зачастую характерно использование и стройного классического размера, например четырехстопного ямба, в «гармоничных» его повествованиях, посвященных главным образом изображению прошлых эпох.

Кузмин, так же как Брюсов, довольно часто уходит в прошлые эпохи. Но если Брюсов берет там героические мотивы и персонажи, то Кузмин ограничивается своим излюбленным кругом эротических переживаний. Все «Александрийские песни» посвящены темам любви. Весьма показательно, что в своих экскурсах в прошлые эпохи Кузмин предпочитает эпоху упадка Александрию, поздний Рим, французский и итальянский восемнадцатый век. Он питает особую любовь к стилю рококо, с его внешней красивостью и изощренностью. Это хорошо соответствует аристократической изысканности поэзии Кузмина, ее эстетской орнаментальности Внешняя красивость и изощренность — стиль русских буржуазных салонов, на которые ориентировался Кузмин. Стилизация, художественные и исторические реминисценции — все это является для Кузмина средством «спасения от монотонности и однообразия».

Натуралистический бытовизм у Кузмина сочетается с книжным восприятием действительности. Эта книжность чувствуется и в назойливой камерности сравнений: «Мне кружит ум, как свадьба Фигаро»; «Твой нежный взор, лукавый и манящий, как милый взор комедии звенящей»; «Ах, звуков Моцарта светлы лобзания»; «Как дали рафаэлева «Парнаса»; «берега бегут игриво, будто Моцарта мотивы», и т. д.

Постоянным спутником «радости» является серая скука, тоска одиночества, а спутником жизни в стихах Кузмина является смерть.

Моей любви никто не может смерить,
Мою любовь свободе не учи!
Явись, о смерть, тебе лишь можно вверить
Богатств моих злаченые ключи!
Явись, о смерть, в каком угодно виде [1].

Характерным выражением этой «двойственности» является фатализм — очень распространенный у Кузмина мотив. «И будет то, что будет, что приготовил нам рок», — вот философия Кузмина. С одной стороны, фатализм является как бы выражением удовлетворенности миром. Все данное благословенно, больше желать нечего:

Путь без тревоги, путь безбольный,
Тот путь, куда ведет нас рок [2].

Но оборотная сторона кузминского фатализма — чувство обреченности, чувство бессилия управлять своей собственной судьбой, беспомощность перед роком.

Что случается, должно быть свято,
Управляем мы судьбой не сами,
Никому не надо наших жалоб! [3]

Фатализм пронизывает все темы стихов Кузмина. Даже любовь фатально предопределена:

Полюбит, кто полюбит,
Когда настанет срок,
И будет то, что будет,
Что приготовил рок [4].

---

[1] *М. Кузмин*, «Осенние озера», 1912.
[2] Там же.
[3] Там же.
[4] *М. Кузьмин*, «Куранты любви», 1911.

В конечном счете фатализм базируется на религиозном миросозерцании поэта:

Мудро нас ведет рукою,
Кто послал на этот путь[1].

В поэзии Кузмина выразился весь комплекс идей и чувств русской буржуазии эпохи империализма. Кузмин явился ярким представителем обывательской разновидности империалистической идеологии. Идейная ограниченность поэзии Кузмина привела этого поэта к художественному размельчанию и вырождению. На примере Кузмина мы лишний раз убеждаемся в правильности слов Энгельса о том, что «талантливые люди буржуазии находятся на ущербе»[2].

Кузмин имел многочисленных подражателей и продолжателей. Типичным представителем этой «школы» является, например, эстетствующий обыватель Борис Садовский.

Вслед за Кузминым Садовский провозглашает одновременно любовь к жизни и желание смерти:

Снова о смерти мечтаю любовно,
Жить я хочу, но и смерть мне желанна[3].

Не поднимаясь выше буржуазных предрассудков своего времени, Садовский вынужден был вращаться в кругу тех же обывательских тем, что и Кузмин, имея, однако, в лице последнего более сильного «конкурента». Обладая бесспорным, хотя и скромным талантом, Садовский вынужден был перепевать уже перепетое, чем объясняется, пожалуй, его слабая популярность. Целую книгу стихов Садовский посвятил... самовару («Самовар», М. 1914). Разве это не живое свидетельство идейного крохоборчества? В этом случае никакой талант не может предохранить художника от художественного вырождения.

Тема самовара берется в разных аспектах. Родительский самовар, студенческий самовар, самовар в Москве, самовар в Петербурге, самовар в санатории, умная жен-

---

[1] *М. Кузмин,* «Вожатый», П. 1916.
[2] *К. Маркс и Ф. Энгельс,* Собр. соч., т. VIII, стр. 281—282.
[3] «Полдень», 1915.

щина и... самовар, монастырские мечты и... самовар, новогодний самовар, разочарование в жизни — и тоже в связи с самоваром. Идея каждого стихотворения этого цикла органически увязана с этим атрибутом буржуазно-обывательского быта. Поэт до того привязан к этому символу «уюта», что не может себя представить без самовара: в этом случае «жизнь пуста».

Страшно жить без самовара:
Жизнь пуста и беспредельна,
Мир колышется бесцельно,
На душе тоска и мара.
Оставляю без сознанья
Бред любви и книжный ворох,
Слыша скатерти шуршанье,
Самовара воркованье,
Чая всыпанного шорох.
Если б кончить с жизнью тяжкой
У родного самовара,
За фарфоровою чашкой,
Тихой смертью от угара! [1]

Величественная смерть от самоварного угара! Действительно можно повторить вслед за некоторыми пессимистическими ревнителями российской словесности: «до чего дошла русская поэзия»!

Камерный, узкий мир поэзии Садовского определяет ограниченность всех стилевых компонентов его стихов. Его лексикон обычно не выходит за рамки обывательского быта. Вот что, например, видит Садовский в Петербурге:

О Петербург, о город чародейный!
Я полюбил тебя, фантом туманный,
Огни витрин и окон блеск обманный,
И сырость вод, и Невский, и Литейный,
С тобой, обманщик призрачный и странный,
Я полюбил уют мой бессемейный.
. . . .
Здесь после дня, прошедшего без меты,
Как на экране кинемо-театра,
Развенчанной походкой па-де-катра
Бреду по Невскому, купив газеты,
С коробкой карамели «Клеопатра»,
И сладки мне душистые конфеты...

[1] «Самовар», М. 1914.
[2] Там же.

И, конечно, венец всего — самовар! Уютный петербургский «самовар из красной меди», у которого поэт вздыхает над «Биржевкой». Вот и все. Садовскому, пожалуй, нечего сказать больше о Петербурге.

VI

В художественном отношении кларизм — явление прогрессивное по сравнению с символизмом. Отказавшись (хотя и нерешительно, половинчато) от символистской «философии», от экскурсов в область неведомого, от «двойственности» содержания видимого и скрытого, кларисты сделали шаг вперед к чувственному восприятию земного мира, сосредоточили внимание на «чисто литературных задачах», на мастерстве. Кларисты занялись вопросами поэтики, технологии поэтического творчества. Известно, что символисты смотрели на стихотворчество как на волшебство. Бальмонт писал: «Стих вообще магичен по существу. Каждая буква в нем магия. Слово есть чудо». Такое «магическое» отношение к художественному слову, естественно, мешало сознательному подходу к поэтическим конструкциям.

Кларисты, а вслед за ними акмеисты, освободили слово от магичности, стали обращаться с ним, как «мастера» с «материалом». И нужно сказать, что они достигли в этом немалых успехов. Именно здесь следует искать «положительное» в их поэтическом наследии. Это особенно относится к Брюсову, который в то же время обладал сравнительно широким идейным кругозором, ставящим его как художника выше всех кларистов. Брюсов вполне сознательно относился к поэтическому творчеству: он разрабатывал вопросы техники поэзии (впоследствии он даже писал учебники по поэтике). И в то же время Брюсов сумел взять положительную черту символизма — склонность к идейным обобщениям, к поискам истины.

Символисты уделяя главное внимание идейным поискам (конечно, нет нужды еще раз подробно останавливаться на том, что это были в корне ложные по своему содержанию поиски), вопросы поэтического мастер-

ства отодвигали на задний план, что вредило художественности их произведений, подчас делая стихи простым выражением философских тезисов (например утомительные философствования в рифму у Вячеслава Иванова).

Кларисты в силу своей классовой ограниченности не сумели «синтезировать» мастерство с идейным размахом. Даже Брюсов в силу этой ограниченности не смог использовать своих больших творческих возможностей. Что же сказать о других кларистах?

«Лучшая проба талантливости — писать ни о чем», — вот что они противопоставили символизму. Как видим, и те и другие, одни в большей, другие в меньшей степени, отказывались от живого чувственного изображения действительности, а это в конечном счете приводило к снижению художественного уровня произведений. Прославление кларистами действительности приводило их к тезису «упоительной лжи». Они эстетски «обыгрывали» действительность, «любовались» ею, а не отражали ее реально. Кларисты не были и не могли быть реалистами. В лучшем случае они могли передать отдельные случайные штрихи и контуры действительности, даже не пытаясь проникнуть за «кору» явлений жизни.

Брюсов даже теоретически обосновал несостоятельность проникновения в сущность вещей: «По самому своему основному свойству человеческий интеллект никогда не познает предполагаемой сущности вещей, и всякое познание, научное и творческое, обречено познавать лишь явления, истинная (опять-таки предполагаемая) причина которых остается неведомой. На этом-то основании символисты и утверждали, что подлинное художественное творчество всегда символично»[1].

И действительно, кларисты были гораздо ближе к символизму (преемственность от которого они сами устанавливали), нежели к реализму.

Поэзию кларистов сравнивали с поэзией французских «парнасцев». Об этом говорили дискутирующие с кларистами «мистики», да и сами кларисты.

---

[1] «Русская мысль», № 4, 1912.

Вяч. Иванов, имея в виду своих «противников» и прежде всего Брюсова, писал:

«Парнасизм» имел бы, впрочем, полное право на существование, если бы не извращал слишком часто природных свойств поэзии, в особенности лирической; слишком склонен он забывать, что лирика по природе своей — вовсе не изобразительное художество, как пластика и живопись, но подобно музыке — искусство двигательное, не созерцательное, а действенное, и в конечном счете не иконотворчество, а жизнетворчество» [1].

Действительно, кларисты ориентировались на изобразительность, живописность художественных образов, и в этом они схожи со своими предшественниками в лице французских парнасцев. Брюсов писал о парнасизме «клариста» М. Волошина:

«Он перенял у них (парнасцев. *А. В.*) чеканность стиха; строгую обдуманность («научность», как выражаются некоторые критики) эпитета, отчетливость и законченность образов» [2].

У С. Маковского Брюсов видит «холодность», «бесстрастность», устанавливая в этом его преемственность от парнасцев. В рецензии на антологию «Мусагет» Брюсов отмечает, что «большинство» молодых поэтов питает непобедимое пристрастие к стилю парнасцев, старается писать под Леконт-де-Лиля и Эредиа, — внешне красиво и безнадежно холодно. Брюсов сближал с парнасцами также Бунина, противопоставляя его Бальмонту:

«Ив. Бунин во многом противоположен Бальмонту. Насколько Бальмонт в своей поэзии «стихийно-разрешенный», настолько Бунин — строг, сосредоточен, вдумчив. У Бальмонта почти все — порыв, вдохновение, удача. Бунин берет мастерством, работой, сознательностью... По духу Бунин ближе всего к французским парнасцам, чуждым жизни и преданным своему искусству. Поэзия Бунина холодна, почти бесстрастна, но не лучше ли строгий холод, чем притворная страстность?» [3]

---

[1] Статья «Заветы символизма», журн. «Аполлон», № 9, 1910.
[2] *В. Брюсов*, «Далекие и близкие», 1911, стр. 173.
[3] Там же, стр. 154—155.

Как видим, признаками парнасизма объявляются: чеканность стиха, отчетливость образов, сознательный подход к творчеству, бесстрастность, мастерство, точность эпитета и т. д. При определении поэтов в парнасцы критериями служат чисто формальные признаки. Это и дало возможность объединить под одним термином столь различные творческие индивидуальности, как Маковский, Бунин, Гумилев и др.

И сами поэты, и буржуазная критика в разговорах о влиянии французских парнасцев на русскую поэзию ограничивались вопросами формы. Однако культ «Парнаса» в эту эпоху имеет более глубокие корни.

Французские парнасцы были наиболее «официозными» поэтами буржуазной Франции второй половины XIX века. Их поэзия соответствовала «новому» настроению французской буржуазии после революции 1848 года. Парнасцы противопоставили себя романтикам с их «психологической раздвоенностью» и «душевной сложностью», с их бегством от земной действительности. Борьба парнасцев с романтиками во многом напоминает борьбу кларистов с символистами.

Парнасцы также выступили под знаменем «удовлетворенности» земным миром. Они явились идеологами буржуазии в ту эпоху, когда этот класс нашел свое место под солнцем и отказался от всякой борьбы. Характерно, что вожди «Парнаса» (например такие его крупнейшие представители, как Леконт-де-Лиль и Теофиль Готье) начали свою поэтическую деятельность в лагере романтиков. Леконт-де-Лиль, признанный вождь парнасцев, до революции 1848 года сотрудничал в оппозиционных изданиях, считал себя республиканцем и социалистом. Теофиль Готье в первый период своей творческой деятельности также разделял и осуществлял в своей поэтической практике оппозиционные идеи романтиков. Он принимал участие в романтической «демонстрации», вызванной известной пьесой В. Гюго «Эрнани». Ранние стихи Готье отмечены всеми признаками гиперболической поэтики романтизма.

Революция 1848 года, совершившая перелом в политическом и умственном движении французской буржуа-

зии, перебросила парнасцев из оппозиционного лагеря в лагерь официозный. Романтической взволнованности они теперь противопоставили «холод» и «бесстрастие». Леконт-де-Лиль в своих произведениях после революционного периода утверждает фатализм в общественной жизни и природе. Леконт-де-Лиль и Теофиль Готье становятся «холодными» мастерами стиха, зодчими поэтических конструкций. Приняв действительность, парнасцы, однако, меньше всего о ней говорили в своих стихах, а, наоборот, проповедывали «чистое искусство». Они, например, продолжали свои поэтические экскурсы в античный мир, но это уже носило отвлеченно-эстетический, а отнюдь не оппозиционный характер, как когда-то у романтиков. Буржуазная общественность Франции, напуганная выступлением пролетариата в революции 1848 года, вознесла на пьедестал поборников и творцов этого «чистого искусства».

Кларисты и художественно и идейно перекликались с парнасцами, видели в них своих учителей. Именно поэтому кларисты, особенно Брюсов и Гумилев, много переводили французских парнасцев. Многие из этих переводов почти нельзя отличить от их собственных оригинальных стихов, хотя переводы и были лишены, как это часто бывает, ноток авторского субъективизма. Эти переводы резко отличались от почти произвольных субъективных переводов Бальмонта из Шелли или Кальдерона. Разве, например, в переводе стихотворения Готье «Искусство» Брюсов не выражал одновременно своих взглядов, высказанных в полемике с Вяч. Ивановым?

Проходит все. — Одно искусство
Творить способно навсегда.
Так мрамор бюста
Переживает города.

Ваяй, шлифуй, чекань медали!
Твои витающие сны
На вечной стали
Да будут запечатлены [1].

---

[1] *В. Брюсов,* т. XXI, изд. «Сирин», 1913.

Весьма характерно, что даже в своей упадочной мистике кларисты перекликались с вождем парнасцев Леконт-де-Лилем. Тот же Леконт-де-Лиль наряду с культом жизни и красоты провозгласил культ смерти и самоубийства. Это соответствовало идейной физиономии французской буржуазии второй половины XIX века, уже клонящейся к упадку. Тема смерти варьируется во многих стихах книги «Poèmes barbares». Ей посвящены стихи: «Aux morts», «Le dernier souvenir», «Les Damnés», «In excelsis», «La Mort du soleil» и др. В стихотворении «Le vœux suprême» («Высшее желание») Леконт-де-Лиль прославляет самоубийство:

Этот мир стар почти так же, как и преисподняя.
Много веков уже человек страдает,
И острое желание, более палящее и более жестокое,
Чем вечный огонь, нас поглощает и манит.
Долго жить — тяжело, лучше смерть, —
Со связанными ли руками броситься в море,
Или пред лицом неба с закрытыми глазами
Поразить себя мечом.
Ты, которого жаждет старая земля, я люблю тебя,
Страстный подвиг мужества и мученичества,
В котором закаляется душа в момент ухода в небытие.
О таинственная кровь, о пышное крещение,
Если бы я мог при отвратительных криках тупой пошлости
Перейти в вечность, покрытый твоим пурпуром! [1].

Идея смерти у Леконт-де-Лиля выражается всегда в четкой, кристаллически ясной, строго обдуманной форме. По своей «чеканности» с этим стихотворением можно сопоставить стихотворение Брюсова «Самоубийца» («Все напевы», 1909 г.), отмеченное теми же формальными признаками.

Словами Бориса Садовского можно характеризовать общий фаталистический тонус мировоззрения парнасцев и кларистов: «Жить я хочу, но и смерть мне желанна».

В своих стихах «героического» цикла В. Брюсов продолжает традицию парнасца Эредиа, используя нередко те же, что и он, темы, сюжеты и мотивы. Чтобы убедиться в родственности трактовки этих мотивов, сле-

[1] «Lekonte de Lisle, «Poèmes barbares».

дует, например, сравнить стихотворения Брюсова «Клеопатра» и «Антоний» с сонетом Эредиа «Антоний и Клеопатра». Правда, Эредиа отличается от Брюсова подчеркнутой холодностью и бесстрастностью. Для него совершенно чуждо лирическое ощущение темы.

Влияние Эредиа особенно сказалось на творчестве Н. Гумилева, который в своих «конквистадорских Но об этом мы будем говорить подробнее ниже.

Итак, кларисты по праву могут считаться наследниками парнасцев. Эта поэтическая генеалогия кларистов от парнасцев является хорошим опровержением весьма распространенной версии о пушкинизме «новой поэзии».

VII

Утверждения о пушкинизме «новой поэзии», «идущей на смену символизму», становятся очень модными в эту эпоху. Они логически вытекают из «центрального устремления духа», отмеченного в органе Рябушинского, из распространенного мнения о переживаемой эпохе возрождения, о начавшейся эпохе классицизма, как стиля расцвета искусства. «Золотое руно» приветствовало Брюсова за возвращение к Пушкину: «Брюсов прошел через декадентство — возрождение Мережковского, Минского, Зинаиды Гиппиус, Федора Сологуба и Бальмонта и вышел на прямой, как стрела, путь совершенства и классицизма» [1].

Позже Жирмунский, являвшийся тогда официозным критиком империалистической «Русской мысли», объявил учеником Пушкина М. Кузмина:

«Кузмин большой и взыскательный художник слова; его изысканная простота в выборе и соединении слов есть сознательное искусство или непосредственный художественный дар, который делает современного поэта учеником Пушкина... Вообще, — продолжает Жирмунский, — возрождение пушкинской традиции, поэтическое «пушкинианство» сыграло большую роль в воспи-

[1] «Золотое руно», № 3—4, 1908.

тании художественных вкусов молодого поколения поэтов»[1].

Кроме Кузмина Жирмунский зачислил в разряд «продолжателей пушкинской традиции» акмеистов, в том числе «самого яркого представителя молодого поколения поэтов» — Анну Ахматову. Эту же точку зрения Жирмунский повторяет в своей позднейшей работе: «Лишь в самые последние годы замечается поворот, знаменующий действительное возрождение Пушкина через голову всего литературного развития XIX века. Впервые Кузмин, воспитанный на прекрасной ясности французского и русского XIX века, наметил возможность такого перелома. Лирика Анны Ахматовой... знаменует окончательное возвращение к классической традиции».

Что дало повод говорить о пушкинизме новой поэзии, «идущей на смену символизму»? Мы уже сказали, что это логически вытекает из «устремления духа». Сами кларисты много говорят о Пушкине. Они опираются на его наследство в борьбе с символистской «мистикой» и «двойственностью содержания». Этот культ Пушкина особенно бросился в глаза после того, как символисты перед этим предавали забвению великого классика или же толковали его на свой мистический лад. Мережковский, например, интересовался Пушкиным в плане своей концепции примирения языческого и христианского начал. Вяч. Иванов толковал Пушкина в религиозном духе. Такое извращение Пушкина символистами понятно, ибо его творческий метод в корне расходится со всеми идейно-художественными устремлениями символизма. С гораздо большей убедительностью символисты говорили о Тютчеве как о своем предшественнике. Это, конечно, ближе к истине.

Заслуга кларистов заключается в том, что они не пытались толковать Пушкина в «мистическом» плане. Однако они возимели другую, не менее рискованную претензию, объявив себя продолжателями пушкинской линии. На самом деле между Пушкиным и «молодой поэзией» дистанция огромного размера. Можно, ко-

[1] «Русская мысль», № 2, 1916.

нечно, говорить о близости некоторых элементов стиля поэтической речи кларистов к форме пушкинской поэзии. Элементы стилистического сходства с Пушкиным действительно есть и в поэзии и в прозе кларистов. Так, Михаил Лопатто в книге «Опыт введения в теорию прозы» (повести Пушкина) устанавливает родство элементов стиля Пушкина и Кузмина. Он устанаваливает родственность абзаца Кузьмина абзацам Пушкина, отмечая, однако, что число фраз в абзацах Кузмина «имеет несколько большую амплитуду». Однако количество слов в абзаце еще не решает дела. Если для формалиста этого вполне достаточно, то для нас этого «маловато». Буржуазная критика, естественно, снисходительно относилась к «неопушкинистам». Шаг вперед от мистики она уже готова была объявить переходом на «путь классицизма, прямой, как стрела».

Пропасть между Пушкиным и «молодой поэзией» видна на сопоставлении Пушкина и его «ученика» — Кузмина. Постараемся проиллюстрировать нашу мысль на примере двух тематически родственных стихотворений этих поэтов. В стихотворении «У моря» Пушкин выражает свои переживания, которые ассоциируются у него с видом моря, следующим образом:

Ты ждал, ты звал... Я был окован;
Вотще рвалась душа моя:
Могучей страстью очарован,
У берегов остался я.
О чем жалеть? Куда бы ныне
Я путь беспечный устремил?
Один предмет в твоей пустыне
Мою бы душу поразил.
Одна скала, гробница славы...
Там погружались в хладный сон
Воспоминанья величавы;
Там угасал Наполеон.
Там он почил среди мучений.
И вслед за ним, как бури шум,
Другой от нас умчался гений,
Другой властитель наших дум.
Исчез, оплаканный свободой,
Оставя миру свой венец.
Шуми, взволнуйся непогодой.
Он был, о море, твой певец.
Твой образ был на нем означен,
Он духом создан был твоим:

Как ты, могущ, глубок и мрачен,
Как ты, ничем не укротим.
Мир опустел... Теперь куда же
Меня ты вынес, океан?
Судьба людей повсюду та же:
Где благо, там уже на страже
Иль просвещенье, иль тиран.

(1824)

Кузмину совершенно чужды такие большие и возвышенные переживания. Вот какие впечатления вызывает у него подобный взгляд на море:

Волны ласковы и мирны,
Чуть белеют корабли.
Не забыть родимой Смирны,
Розовеющей вдали.
Отражен звезды восточной
Бледный блеск струей воды,
Наступает час урочный,
Как спускались мы в сады.
И смеялись, и плескались,
Пеня плоский водоем;
Как встречались, так расстались,
Песни пленные поем.
Жадный глаз наш еле ловит
Уж туманные холмы;
Что морская глубь готовит
В пене плещущей каймы?

(1910) [1]

В этих двух резко различных стихах, как в фокусе, видна вся разница между Пушкиным и его «учеником XX века». Кузмину, созерцающему вид моря, собственно не о чем даже мечтать. В конце все сводится к «плоскому водоему», в котором «мы плескались и смеялись». Кузмин отворачивается от величественной панорамы моря, замыкается в свой узкий камерный мирок. Случайный взгляд на море вызывает у Кузмина чувство усталого утверждения фатальной предопределенности судьбы — и только.

Иные мысли и чувства вызывает вид моря у Пушкина. Он «очарован могучей страстью», его «душа рвалась». Величественный вид скалы наводит его на воспомина-

---

[1] *М. Кузмин*, «Осенние озера», М. 1912.

ние о Наполеоне, почившем «среди мучений». «Свободная стихия» вызывает ассоциацию у поэта о свободе и оплаканном ею «гении, властителе наших дум» — Байроне, о «самовластии» и «тирании». Весь лексический состав стихотворения Пушкина соответствует его высокой идее: «могучая страсть», «гробница славы», «воспоминанья величавы», «властитель дум», «свобода», «торжественная краса»; эпитеты: «могуч», «глубок», «мрачен», «неукротим». А у Кузмина? «Плоский водоем»! Это поистине символ его идеи.

Стихи Пушкина являлись идейным оружием «стремящихся к свободе» декабристов, стихи Кузмина — настольной книжкой сытого буржуазного обывателя. Как видим, идейная разница определила принципиальное различие изобразительных средств.

Жирмунский в своей схеме двух поэтических стилей — классического и романтического — отводит кларистам и акмеистам место рядом с Пушкиным.

«Существуют два поэтических стиля, которые могут быть условно обозначены, как стиль классический и романтический, — указывает Жирмунский, резко противопоставляя эти два стиля. — Для классического стиля, — пишет он, — характерна сознательность и разумность в выборе и употреблении слов — вещественно-логический принцип словосочетания. Поэт владеет логической стихией речи: слова употребляются им с полнотой логического и вещественного смысла... В противоположность этому, для романтического стиля характерно преобладание стихий эмоциональной и напевной, желание воздействовать на слушателя скорее звуком, чем смыслом слов, вызвать настроение, то есть смутные, точнее — неопределимые лирические переживания в эмоционально взволнованной душе воспринимающего».

Соответственно противоположности этих двух стилей Жирмунский устанавливает противоположность их изобразительных средств.

Порочность этой концепции Жирмунского усугубляется еще тем, что он очень «легко» распределяет поэтические школы по изобретенным им «полочкам». Всех символистов он относит к «романтическому стилю» и,

наоборот, новую поэзию, «сменившую символизм», — к классическому. Так, принадлежность Брюсова к символистскому движению явилась достаточным основанием для отнесения его к романтическому стилю.

«Как все русские символисты, — пишет Жирмунский, — Брюсов является поэтом-романтиком, завершителем той поэтической традиции романтизма, которая вытеснила в русской поэзии XIX века традицию Пушкина и его предшественников, Державина и Ломоносова».

В «молодой поэзии» «все наоборот»:

«Для молодых поэтов, преодолевших символизм, всего более знаменательно обеднение эмоционального лирического элемента». И дальше подробно идет перечисление всех признаков классического стиля. Эта схема явилась руководящим принципом Жирмунского, он ее применяет в своем конкретном анализе (надо сказать, что она воспринята и некоторыми марксистами, некритически относящимися к формализму).

Но как все это упрощено! Насколько живая поэзия сложнее этой тощей схемы! Не случайно Жирмунский совершенно не понял поэтики Брюсова, поставив его на одну доску с символистами, произведения которых окрашены «односторонней страстной напряженностью». Жирмунский даже обвиняет критику, отделившую Брюсова от поэтических принципов символизма, в «отсутствии художественного чутья» и «традиционной неосведомленности в вопросах теоретической и исторической поэтики». Однако сам Жирмунский, претендующий на художественное чутье, зачислил в разряд учеников Пушкина — Кузмина, Ахматову и других «новых поэтов», обнаружив отсутствие элементарного художественного чутья. Здесь сказалось стремление буржуазного критика Жирмунского реабилитировать своих художественных собратьев перед историей литературы.

Мы не хотим сказать, что Брюсов второго периода преодолел все атрибуты символистической поэтики. В его творчестве можно встретить признаки и того, что Жирмунский называет «классическим» стилем, и того, что он считает «романтическим» стилем. Брюсов хотя и имеет больше оснований, нежели Кузмин, считаться

«учеником Пушкина», однако, и он не может претендовать на пушкинское наследие.

Конечно, стоя на узко-формальных позициях, правильно этот вопрос разрешить нельзя. Пушкин имел возможность создать широкие реалистические полотна, поэзию большой мысли с идейных вершин своего времени. О вещах исторического и философского размаха, как «Евгений Онегин», «Медный всадник», «Полтава», не могли и мечтать новейшие «продолжатели» Пушкина. И не только потому, что они обладали меньшим поэтическим даром (хотя и этот факт не следует «забывать»). Но даже если бы они по таланту были равны Пушкину, то и тогда им н е ч е г о было бы сказать в больших полотнах. Ведь не случайно жанр больших поэм почти исчезает в эту эпоху. Едва ли не единственный образец значительной эпической поэмы, «Возмездие» Блока, остался незавершенным автором.

Если и можно говорить о пушкинизме Брюсова, то только в том плане, как это делал Гумилев: «Брюсов восстановил в России позабытое со времен Пушкина благородное искусство просто и правильно писать стихи» [1]. Но ведь искусство «правильно и просто писать стихи» еще не является пушкинизмом даже в узко-формальном плане. Что же сказать о других «пушкинистах», о Кузмине и Ахматовой? Мистицизм, религиозность, идейная выхолощенность их поэзии обусловили специфическое качество всего изобразительного состава поэтической речи. Это делает их даже внешне очень не похожими на своего «учителя».

Вся буржуазная концепция классицизма и пушкинизма Жирмунского рушится, когда мы начинаем сопоставлять идейно-художественный комплекс поэзии Анны Ахматовой с поэзией Пушкина. Сравнивая этих двух поэтов, мы наглядно видим, какой путь прошли идеологи русского дворянства от декабризма до столыпинской реакции. Э. Голербах, буржуазный эстет, в своей реакционной книге «Город муз» (1930 г.) пытается установить единую линию от Пушкина через Анненского к Ахматовой на примере стихов этих поэтов о Цар-

---

[1] *Н. Гумилев,* «Письма о русской поэзии», П. 1923, стр. 34.

ском Селе. Но и стихи о Царском Селе Ахматовой, как и вся ее поэзия, свидетельствуют о пропасти между двумя, столь различными, певцами «дворянских гнезд». Стоит сравнить следующее стихотворение Ахматовой с царскосельскими стихами Пушкина, чтобы в этом убедиться.

По аллее проводят лошадок.
Длинны волны расчесанных грив.
О, пленительный город загадок,
Я печальна, тебя полюбив,
Странно вспомнить: *душа тосковала,*
Задыхаясь в предсмертном бреду,
А теперь я игрушечкой стала,
Как мой розовый друг какаду.
Грудь предчувствием боли не сжата,
Если хочешь, в глаза погляди,
Не люблю только час пред закатом,
Ветер с моря и слово «уйди»[1].

В этом стихотворении сказались характерные черты ахматовской поэзии — крайний индивидуализм, пессимизм, идейное мелководье и полуигрушечные переживания («я игрушечкой стала, как мой розовый друг какаду»). Весь лексикон Ахматовой хорошо выражает эту упадочную направленность ее переживаний: «печально», «задыхалась», «душа тосковала», «предчувствие», «бред», «боль» и т. п.

М. Кузмин, первый «отметивший и благословивший» Ахматову на поэтическом поприще в предисловии к ее сборнику «Вечер», высказал, сам, пожалуй, того не подозревая, чрезвычайно правильную мысль. «Нам кажется, — писал Кузмин, — что Ахматова имеет ту повышенную чувствительность, к которой стремились члены общества обреченных на смерть». Это действительно так: идейная обреченность лежит в основе поэзии Ахматовой, она пронизывает весь комплекс ее художественных средств. Пожалуй, это лучший ответ тем, кто сближал Ахматову с Пушкиным.

Творчество Ахматовой привлекло к себе особое внимание формалистов. Это понятно, ибо она близка им своей идейной устремленностью, и очень часто трудно отличить, где формалисты «толкуют» стихи Ахматовой,

---

[1] *Ахматова*, «Четки», П. 1914.

где они высказывают свои взгляды. Из формалистских работ об Ахматовой следует выделить три, принадлежащих перу наиболее «маститых»: Б. Эйхенбаума, Жирмунского и Виноградова. Ограничение поля зрения этих исследователей формой стихов Ахматовой не дало им возможности понять не только идейной направленности, но и самой формы поэтессы. Так, Б. Эйхенбаум, автор лучшей из всех формалистских работ об Ахматовой, сделавший ряд ценных наблюдений, однако совершенно ошибочно устанавливает «доминанту» поэзии Ахматовой в «стремлении к лаконизму и энергии выражения».

По мнению исследователя, «ритмическое своеобразие ее стихов (как и другие компоненты. *А. В.*) определяется этим же, основным для ее поэзии стимулом» [1].

Пожалуй, излишне доказывать несостоятельность такой точки зрения. В самом деле, не может же быть стремление к лаконизму «доминантой» поэта! Выше мы говорили, что для буржуазно-дворянской поэзии анализируемой эпохи характерно идейно-художественное измельчание. В поэзии Анны Ахматовой это нашло свое выражение, во многом отличное от других кларистов. Лаконизм у Ахматовой правильно подмечен, хотя и ложно истолкован Б. Эйхенбаумом. Не только отдельные предложения и фразы в стихах Ахматовой лаконичны, но лаконичен и сам стих. Большой эпический жанр пришелся «не по душе» Ахматовой. Ее единственная поэма «У самого моря» является по существу расширенным лирическим стихотворением. Лаконическая форма стихов Ахматовой — это как бы скупые и печальные фразы, произносимые с внутренней усталостью, с сознанием обреченности, которая не позволяет быть многословным. Что осталось от тех идиллических «дворянских гнезд», по которым так тоскует поэтесса?

Здесь все то же, то же, что и прежде,
Здесь напрасным кажется мечтать.
В доме, у дороги непроезжей,
Надо рано ставни запирать.

[1] *Б. Эйхенбаум*, «Анна Ахматова», П. 1923.

Тихий дом мой пуст и неприветлив,
Он на лес глядит одним окном.
В нем кого-то вынули из петли
И бранили мертвого потом.
Был он грустен или тайно весел,
Только смерть — большое торжество.
На истертом красном плюше кресел
Изредка мелькает тень его.

(1912)

Ахматова болезненно воспринимает упадок и вырождение своего класса. Но она это не выражает в форме общественно-политических сентенций. Жанр политической лирики вообще чужд поэтессе.

Ощущение упадка у нее всегда выражается сквозь призму личных, интимных переживаний.

Помолись о нищей, о потерянной,
О моей живой душе...

. .

В этой жизни я немного видела,
Только пела и ждала.
Знаю: брата я не ненавидела.
И сестры не предала.
Отчего же бог меня наказывал
Каждый день и каждый час?
Или это ангел мне указывал
Свет, невидимый для нас...

(1912)

Даже тема любви, которой Ахматова вслед за Кузминым уделяет основное внимание, всегда имеет болезненную, надрывную основу. Любовь у нее, как правило, любовь неразделенная, трагическая.

Здравствуй! Легкий шелест слышишь
Справа от стола?..
Этих строчек не допишешь —
Я к тебе пришла.
Неужели ты обидишь
Так, как в прошлый раз:
Говоришь, что рук не видишь,
Рук моих и глаз.
У меня светло и просто,
Не гони меня туда,
Где под душным сводом моста
Стынет грязная вода.

(1913)

Ревность, мнительность — характерная черта любовных стихов Ахматовой. Пессимизм Ахматовой достигает кульминационного пункта в книгах «Белая стая» (1917) и «Anno Domini» (1922), относящихся к эпохе войны и революции, когда жизнь ее класса встала перед лицом социальной катастрофы. Характерны заглавия и первые строки стихов «Белой стаи»: «Нищие мы, нет у нас ничего»; «Твой белый дом и тихий сад оставлю»; «Уединение»; «Слаб голос мой»; «Тяжела ты, любовная память»; «Потускнел на небе синий лак»; «Вместо мудрости — опытность пресная»; «Я улыбаться перестала»; «Все отнято — и сила и любовь», и т. д.

Возникает вопрос: что же сближает Ахматову с кларистами, а тем более акмеистами, провозгласившими «радость земной жизни»? Исследователи, противопоставляющие кларистов «мистикам», даже не ставят такой вопрос, — они его обходят. А между тем поэзия Ахматовой типична для многих поборников «ренессанса». Ахматова наиболее, пожалуй, полно выразила оборотную сторону внешне жизнерадостной поэзии кларистов и акмеистов, которая обычно замалчивалась. Характерно, что формалисты не заметили рокового пессимизма у Ахматовой, «абстрагируясь» от которого, конечно, нельзя правильно оценить форму ее стихов. Некоторые буржуазные критики, отмечающие пессимизм Ахматовой, склонны были поставить ее за пределы «новой» «жизнерадостной» поэзии, отнести к «декадентам». Нельзя, конечно, отрицать того факта, что Ахматова близка к символизму, декадентству. Например в поэме «У самого моря» дается типичное для этих поэтических направлений пересечение двух миров — реального и романтико-фантастического. У Ахматовой имеется также формальное сходство с символистами. Но все это вовсе не говорит о том, что Ахматова чужда «новой поэзии».

Ахматова, как и другие поэты нового направления, «принимает» жизнь. Но что сделать, если сама жизнь в ее глазах имеет «смертельную» окраску? Недаром Гумилев писал о стихах Ахматовой: «Как у большинства молодых поэтов, у Анны Ахматовой часто встречаются слова: боль, тоска, смерть. Этот столь естествен-

ный и потому прекрасный юношеский пессимизм... в стихах Ахматовой впервые (?*А. В.*) получил свое место в поэзии. Я думаю, каждый удивлялся, как велика в молодости способность и охота страдать: законы и предметы реального мира вдруг становятся на место прежних, насквозь пронизанных мечтою, в исполнение которой верил: поэт не может не видеть, что они самодовлеюще прекрасны и не умеет осмыслить себя среди них, согласовать ритм своего духа с их ритмом. Но сила жизни и любви так сильна, что он начинает любить самое сиротство, постигает красоту боли и смерти» [1].

Этими словами Гумилев выражает характерную черту поэзии не только Ахматовой, но и других кларистов, и своей собственной. Эту черту следует постоянно иметь в виду при оценке «бодрости» буржуазно-дворянской поэзии.

Ахматова вслед за другими поэтами поет хвалу прекрасной, хотя и «тленной» жизни:

Когда шуршат в овраге лопухи
И никнет гроздь рябины желто-красной,
Слагаю я веселые стихи
О жизни тленной и прекрасной.

(1912)

Иначе и не мыслит Ахматова «прелести» земной жизни. Даже говоря о «счастьи и славе», она видит, как от них «безнадежно дряхлеют сердца».

Таков голос позднего идеолога дворянства. Если практики этого класса, «соседи по имению», сумели перестроиться «по-деловому», «без хныкания», то у его художников, занимающихся созданием иллюзий класса о самом себе (по выражению Маркса и Энгельса), это вызывает боль и страдание. Однако Ахматова все же включает свой скорбный голос в «жизнерадостный» буржуазно-дворянский поэтический хор. Стремление Ахматовой к реальности определяет известную «жизненность» изобразительных средств ее поэзии.

Например чувство душевного волнения у Ахматовой

---

[1] *Н. Гумилев*. «Письма о русской поэзии», П. 1923, стр. 189.

передается зрительным образом: «Я на правую руку надела перчатку с левой руки».

«Конечно, — указывает Жирмунский, — эти детали не нагромождены без разбора для фотографической точности, как в реалистических произведениях, иногда это одна частность, одно лишь прикосновение кисти художника, но всегда это — не лирический намек, а строгое и точное наблюдение, и всегда оно раскрывает душевный смысл пережитого» [1].

«Конечно» детализм и предметность Ахматовой — это «не то», что «в реалистических произведениях». Утверждая эту мысль, Жирмунский хотел унизить реализм и возвысить метод Ахматовой. Мы скажем, что Ахматова не поднялась и не могла подняться до реализма. В этом ее принципиальное отличие от Пушкина; она, как и многие другие поэты (например Кузмин), не умела осмыслить «деталей», — они у нее являются самодовлеющими эстетическими моментами, не подчиненными, как это всегда бывает у Пушкина, большой и волнующей идее. Что кроется за описанием вещей у Ахматовой?

Ни в лодке, ни в телеге
Нельзя попасть сюда.
Стоит на гиблом снеге
Глубокая вода.
Усадьбу осаждает
Уже со всех сторон.
Ах! близко изнывает
Такой же Робинзон.
Пойдет взглянуть на сани,
На лыжи, на коня,
А после на диване
Сидит и ждет меня
И шпорою короткой
Рвет коврик пополам.
Теперь улыбки кроткой
Не видят зеркала.

(1916)

Это уже совсем по-кузмински!

Поэзия Анны Ахматовой не только не является возрождением пушкинизма, но по своей основной идейно-

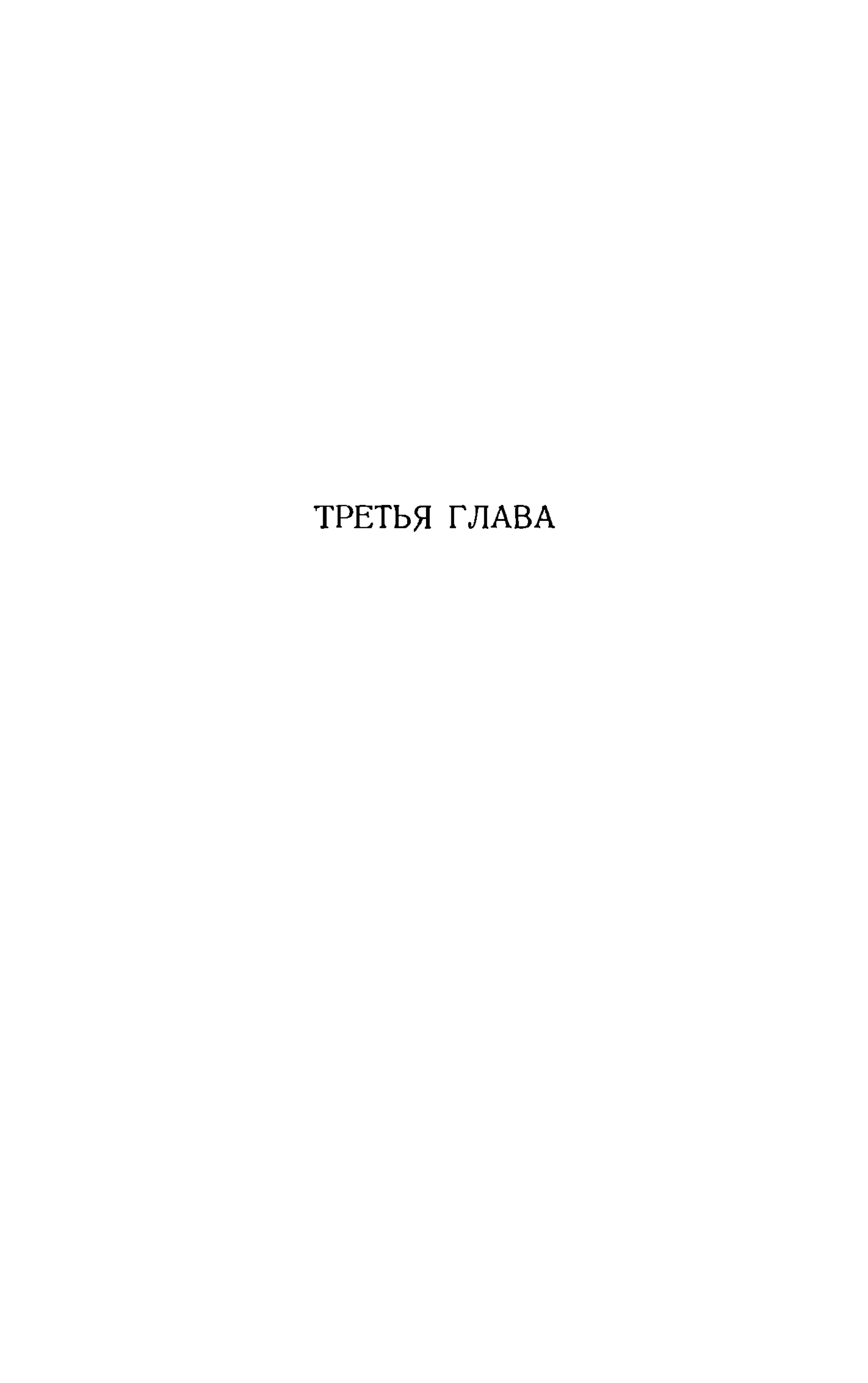
---

[1] «Русская мысль», № 12, 1916.

художественной направленности прямо противоположна Пушкину. Точно так же на пушкинское наследие не может претендовать никто из других поэтов этого направления.

Кларизм, «жизнеутверждающая» поэзия, пришедшая на смену «мистическому» упадочному символизму, входит в общее русло искусства декаданса. Отрицая мистику, кларисты сами тащили на себе груз мистики. Их претензии на синтез всех художественных завоеваний прошлых эпох, и прежде всего на возрождение пушкинского классицизма, остались тщетными. Отказавшись от ухода в потусторонний мир, как главной задачи художника, и повернувшись лицом к земной действительности, поэты «новореалистического», кларистского направления не только не дали ее правдивого изображения, но всячески извращали эту действительность или же эстетски ее обыгрывали.

Художественная и идейная узость кларизма — результат ограниченности и обреченности породившего их накануне своей гибели класса.



ТРЕТЬЯ ГЛАВА

I

Логическим завершением развития кларизма явилось возникновение акмеизма. Акмеизм сделал принципы кларизма знаменем организационно оформленной школы. В своих теоретических манифестах он дал очень мало нового по сравнению с тем, что было уже сказано до него. «Новое» состояло разве в том, что акмеисты подняли «шумиху» вокруг своих манифестов и своей школы. Так же как в свое время «дискуссия» между лидерами символизма подняла общественное мнение вокруг уже совершившегося факта — кризиса старого символизма, так и декларации акмеистов подняли общественное мнение вокруг зарождения «новых художественных принципов», фактически уже существующих несколько лет. Сами акмеисты не осознавали этого: они выступали в роли Иванов, не помнящих родства. Они наивно полагали, что «новая поэзия» возникла с момента создания «Цеха поэтов» в 1912 году. Поэт и критик акмеизма Г. Иванов считал «руслом, куда стремится все подлинно новое в русской поэзии, прошедшей искусы символизма», — тоненький журнальчик «Цеха поэтов» — «Гиперборей».

Однако наиболее дальнозоркие люди скептически отнеслись к претензиям акмеистов. В своем дневнике от 20 апреля 1913 года Блок (к тому времени тоже проделавший некоторую эволюцию) отмечает:

«В акмеизме будто бы есть новое мироощущение», — лопочет Городецкий в телефон. Я говорю — зачем хо-

тите «называться», ничем вы не отличаетесь от нас. Он недоволен тем, что было мало шума и злобы».

Даже некоторые из акмеистов вынуждены были заметить, что шумиху-то приходилось делать в значительной степени искусственно. Своей «новизной» акмеизм поразил лишь отсталые журналы, для которых в 1913 году символизм был еще «в расцвете сил». О таких журналах писал поэт-акмеист Г. Иванов в своем обзоре журналов за 1912 год. Он критиковал: за «устарелые симпатии к модернизму» «Вестник Европы», «Современный мир», «Новое слово», «Новую жизнь», «Ниву», «Солнце России».

Зато такие журналы, как «Аполлон» и «Русская мысль», поняли быстро «в чем дело». Брюсов еще в 1912 году, то есть до появления манифестов акмеизма, дал положительную оценку поэзии участников «Цеха поэтов» на страницах «Русской мысли». Противопоставляя этих последних Бальмонту и Балтрушайтису, поэтам «с прежним взглядом на мир, с прежними своими приемами творчества», Брюсов писал:

«Напротив, известное движение вперед есть в новом сборнике стихов Н. Гумилева «Чужое небо». Попрежнему холодные, но всегда продуманные стихи Н. Гумилева оставляют впечатление работ художника одаренного, любящего свое искусство, знакомого со всеми тайнами его техники. Н. Гумилев не учитель, не проповедник; значение его стихов гораздо более в том, *как* он говорит, нежели в том, *что* он говорит. Надо любить самый стих, самое искусство слова, чтобы полюбить поэзию Н. Гумилева... Гумилев пишет и будет писать прекрасные стихи»[1].

Брюсов положительно оценивает также творчество других участников «Цеха поэтов». Он видит «обещание в стихах Г. Иванова», одобряет «Дикую порфиру» М. Зенкевича, «Аллилуйю» В. Нарбута и делает вывод: «Можно сказать, что вообще в изданиях «Цеха поэтов» плохих стихов мы не встречаем». Но вместе с тем Брюсов не видит в поэзии «Цеха поэтов» ничего «принципиально нового». Поэтому-то он особенно обруши-

---

[1] *В. Брюсов*, «Далекие и близкие», 1911.

вается на «незаконные притязания акмеистов» после появления манифестов:

«Мы решительно не видим в этих стихотворениях (акмеистов. *А. В.*) чего-либо общего, выделяющего их в особую группу, не видим, чем они характерно отличаются от стихов, которые писались и пишутся поэтами, не зачисляемыми в ряды акмеистов» [1].

Другой «передовой» журнал, «Аполлон», после опубликования на своих страницах манифестов акмеизма — статей Н. Гумилева и С. Городецкого — сразу же стал органом этой школы. Это понятно, если не переоценивать «новое», внесенное акмеизмом, и увидеть в нем завершение эволюции буржуазной поэзии, вставшей еще задолго до появления акмеистических деклараций на «новый путь». Именно здесь кроется секрет того, что акмеизм сразу же стал общепризнанным господствующим течением в буржуазных литературных кругах. В. Брюсов уже после Октябрьской революции, ничуть не преувеличивая, писал: «Как ни безуспешны остались притязания акмеистов, все же это семилетие характеризуется в жизни нашей поэзии их усилиями».

Факт быстрого признания акмеизма свидетельствует о том, что почва для него была подготовлена. В самом раскрытии термина «акмеизм» вождем школы Н. Гумилевым мы встречаем «знакомую» мысль:

«На смену символизма идет новое направление, — как бы оно ни называлось, акмеизм ли (от слова акмэ — высшая степень чего-либо, цвет, цветущая пора), или адамизм (мужественно-твердый и ясный взгляд на жизнь), — во всяком случае, требующее большего равновесия сил и более точного знания отношений между субъектом и объектом, чем это было в символизме» [2].

Все это повторение другими словами ранее высказанной мысли в редакционных статьях «Золотого руна» и «Аполлона» о зрелости духа, о синтезе всех предшествующих культурных достижений. Именно отсюда идет утверждение Гумилева о предшественниках акмеизма, каковыми он считает Шекспира, Рабле, Вийона и Тео-

---

[1] «Русская мысль», № 4, 1913.
[2] Журн. «Аполлон», № 1, 1913.

филя Готье, являющихся, по мнению Гумилева, вершинами художественной мысли. Это как раз то, что Брюсов назвал «безуспешными претензиями акмеистов».

Новым в манифестах акмеистов, пожалуй, является лишь тезис об «адамизме». Собственно, он так и остался нераскрытым. В предисловии к «Возмездию» Блок недоумевал по этому поводу:

«Лозунгом первого из этих направлений (акмеизма. *А. В.*) был человек, но какой-то уж другой, человек вовсе без человечности, какой-то «первозданный Адам». Действительно, акмеисты наговорили много путаницы по этому поводу. Городецкий писал:

«...Мало-по-малу стали находить себе выражение адамистические ощущения. Знаменательной в этом смысле является книга М. Зенкевича «Дикая порфира». С юношеской зоркостью он вновь и вновь увидел нерасторжимое единство земли и человека в остывающей планете, он увидел изрытое струпьями тело Иова, и в теле человеческом — железо земли. Сняв наслоение тысячелетних культур, он понял себя как «зверя», «лишенного и когтей и шерсти», и не менее «радостным миром» представился ему микрокосм человеческого тела, чем макрокосм остывающих и вспыхивающих солнц» [1].

Чрезвычайно характерно, что «высшая пора», «расцвет» мыслится акмеистами как... «снятие наслоения тысячелетних культур», ощущение себя... «зверем». Хорош расцвет! Иных путей из замкнутого круга индивидуализма акмеисты — увы! — не видели.

Нужно сказать, что теория—это «узкое место» акмеистов. Они оказались неспособными, даже по сравнению с символистами, сколько-нибудь удовлетворительно осмыслить свою творческую практику.

Главный смысл рассуждений акмеистов —утверждение «реальной» столыпинской действительности. Против ухода в область Неведомого направляет свои запоздалые критические стрелы Гумилев. Он утверждает свои «позитивные» взгляды: «Бунтовать же во имя иных условий бытия здесь, где есть смерть, так же странно, как узнику ломать стену, когда перед ним — открытая

[1] Журн. «Аполлон», № 1, 1913.

дверь». В своей статье о Мандельштаме Гумилев говорит:

«Поэт не может долго жить отрицанием мира, а поэт с горячим сердцем и деятельной любовью не захочет образов, на которые нельзя посмотреть и к которым нельзя прикоснуться ласкающей рукой»[1].

Аналогичных высказываний акмеистов можно было бы привести немало. Но все это было уже раньше сказано. Мы видели, что на этот путь еще раньше встал Городецкий, проповедующий «упоительную» ложь. Позднее это нашло свое выражение в поэзии тех поэтов, которые в групповой борьбе даже «полемизировали» с акмеистами. Вообще «групповщина» — характерная черта буржуазного литературного движения. Она мешает литераторам увидеть за групповой перепалкой, сводимой подчас к мелким непринципиальным моментам, общее идейно-художественное устремление. Можно было бы привести массу фактов, когда мелкие групповые распри заслоняли существо дела. Сошлемся лишь на один факт, изложенный в письме Мандельштама к Сологубу. Приводим это письмо целиком:

«Многоуважаемый Федор Кузьмич! С крайним изумлением прочел я ваше письмо. В нем вы говорите о своем намерении держаться подальше от футуристов, акмеистов и к ним примыкающих. Не смея судить о ваших отношениях к футуристам и «примыкающим», как акмеист я считаю долгом напомнить вам следующее: инициатива вашего отчуждения от акмеистов всецело принадлежала последним. К участию в «Цехе поэтов» (независимо от вашего желания) привлечены вы не были, равно как и к сотрудничеству в журнале «Гиперборей» и к изданию ваших книг в издательствах: «Цех поэтов», «Гиперборей» и «Акмэ». То же относится и к публичным выступлениям акмеистов, как таковых. Что же касается до моего к вам предложения участвовать в вечере, устроенном Тенишевским училищем в пользу одного из лазаретов, то в данном случае я действовал как бывший ученик этого училища, а не как представитель определенной литературной группы. Действитель-

[1] *Н. Гумилев,* «Письма о русской поэзии», П. 1923, стр. 178—9.

но, некоторые из акмеистов, и я в том числе, в ответ на приглашение вами и А. Н. Чеботаревской посещали ваш дом, но после вашего письма я имею все основания заключить, что это было с их стороны ошибкой.

Искренно вас уважающий Осип Мандельштам»[1].

«Отчуждение» Сологуба от акмеистов не помешало ему, однако, в своей поэзии этого периода утверждать те же идеи, которые декларировали акмеисты. К тому времени, которым датировано это письмо, от прежнего Сологуба-солипсиста с его отрицанием мира ничего не осталось. Сологуб, например, один из первых «открыл» И. Северянина, написал предисловие к его книге стихов, где в радужных тонах оценивает этого поэта «телячьего восторга» перед жизнью. Всего этого не видели акмеисты в порыве групповщины.

Ф. Сологуб в своем творчестве стал радостно прославлять жизнь. На страницах «Русской мысли» (№ 8, 1912 г.) он восклицает:

Плещут волны перебойно,
Небо сине, солнце знойно,
Алы маки под окном,
Жизнь моя течет спокойно,
И роптать мне непристойно
Ни на что и ни о чем.

Совсем в духе Городецкого Сологуб здесь славит жизнь. Наиболее полно это славословие жизни Сологуб провозгласил во время войны. На страницах «Лукоморья» он восклицает:

Иду, иду дорогой новою,
Стихами сладкими хваля
Тебя за ласковость суровую,
Моя воскресшая земля.

(1915)

Как это не похоже на его прежнее презрение к земле! Недаром Гумилев, провозгласивший «радости земной жизни», в одном из своих писем к Сологубу признавался: «Я всегда вас считал и считаю одним из

[1] Письмо хранится в архиве ИРЛИ Академии наук СССР. На почтовой печати стоит дата: «27 апреля 1913 г.»

лучших вождей того направления, в котором протекает мое творчество»[1].

Вместе с другими бывшими символистами (по недоразумению еще продолжавшими так называться) Сологуб выражает программную установку империалистического органа — «Русской мысли», на страницах которого ему оказываются «приют и почет». Нужно сказать, что «Русская мысль» проводила весьма строгий «отбор» печатающихся на ее страницах стихов. Здесь мы почти не встречаем произведений, «отрицающих» бытие. Даже Анна Ахматова, поэтесса тоски и грусти, представлена здесь жизнерадостными стихами, в которых она поет «о жизни тленной и прекрасной». Всем этим «жизнерадостным» хором поэтов дирижировал В. Брюсов. Именно здесь, в кругу кадетской общественности, являвшейся опорой империалистической идеологии, проходило «перевоспитание» отстающих поэтов. Здесь, например, «перестраивается» Бальмонт. В стихотворении «На ярмарке» («Русская мысль», № 1, 1912 г.) он попадает в тон установки журнала:

Вот самый звук блестящий,
Мой брат, любимый брат.
Пляшите, ноги, чаще, —
Быть на земле я рад.

После всего сказанного ясно, что ограничение понятия «акмеизм» рамками организационно оформленной школы не давало бы полного представления об этом направлении. Факт принадлежности поэта к той или иной школе для марксиста вообще не может быть солидным аргументом.

Позже, в предисловии к «Письмам о русской поэзии» Н. Гумилева, Г. Иванов, оценивая путь акмеизма, не без основания утверждал, что «акмеизм не что иное как поэтическое мировоззрение». Г. Иванов, ослепленный пафосом групповщины, не замечал, однако, что это мировоззрение исповедуется далеко не только участниками цеха акмеистов.

---

[1] Письмо хранится в архиве ИРЛИ Академии наук. Датировано: «6/VIII 1915 г.»

Акмеизм, так же как и кларизм, не может быть резко противопоставлен символизму, ибо он является логическим завершением его «развития» (перерождения). Воюя с символизмом по теоретическим вопросам, и сами акмеисты не отрицали, а, наоборот, подчеркивали свою преемственность от него. В то время, когда писались акмеистические манифесты, поборников «старого» символизма уже почти не было. Символизм к этому времени был уже «новым», деформированным. И вожди акмеизма прекрасно видели, что воевать-то, собственно, не с кем. Недаром Городецкий писал, что борьба с символизмом напоминает «занятие покинутой крепости».

Н. Гумилев всячески подчеркивал преемственность нового направления от символизма. Вслед за кларистами он писал:

«Чтобы это течение утвердило себя во всей полноте и явилось достойным преемником предшествующего, надо, чтобы оно приняло его наследство и ответило на все поставленные им вопросы. Слава предков обязывает, а символизм был достойным отцом». Вождь акмеистов вслед за Волошиным ценит символистов за то, что они указали на «значение в искусстве символа» [1].

Более решительным в своих расчетах с символизмом оказался Городецкий (который еще в 1908 году провозгласил конец декадентства!). Тем не менее Городецкий считает, что символизм «возможен для отдельных частей произведений искусства». Гумилев же утверждает даже, что такие атрибуты символистической поэтики, как демоны, духи, ангелы, «входят в материал художника».

Все это заставляет нас согласиться со следующими словами В. Брюсова, сказанными им уже после Октябрьской революции.

«В недрах самого символизма возникали новые течения, пытавшиеся влить новые силы в дряхлеющий организм. Но попытки эти были слишком частичны, начинатели их слишком проникнуты теми же самыми

---

[1] Журн. «Аполлон», № 1, 1912.

традициями школы, чтобы обновление могло быть сколько-нибудь значительным. У нас в России таково было течение акмеизма. Акмеисты, — все начинавшие как ученики символистов, — торжественно заявляли, что намерены вернуть поэзию к ее первичным основам, искать первобытные силы образов и первоначальной выразительности слова и т. д. Все это свелось к тому, что символическая поэтика была лишь немного подновлена».

Разумеется, здесь следует иметь в виду деформацию самого символизма, о чем умалчивает Брюсов.

Недаром Гумилев видел в Брюсове основоположника акмеизма: «Он прибавил к ним (бывшим литературным школам. *А. В.*) нечто, такое, что заставило их загореться новым огнем... может быть, это нечто есть основание новой, идущей на смену символизма школы... Брюсов подчеркивает свою не звериную и не божественную, а именно свою человеческую природу... доведенность каждого образа до конца, абсолютная честность с самим собой — не есть ли мечта для нас, так недавно освободившихся от пут символизма? И эта мечта для Брюсова уже не мечта»[1].

II

Н. Гумилев, однако, в отличие от Брюсова, не провозглашал теорию «чистого искусства». Еще в 1910 году, причисляя себя к символизму, Гумилев писал в защиту тезиса «искусство для жизни», считая, что в нем «больше уважения к искусству и понимания его сущности», нежели в тезисе «искусство для искусства». И нужно сказать, что этот тезис выражен в поэзии Гумилева, представляющей собой новый этап империалистического сознания. Если Брюсову посредине своего творческого пути пришлось «перестраиваться» и тащить за собой на себе груз традиций «оппозиционного» прошлого, то Гумилев сразу же начал свою поэтическую деятельность как певец империалистиче-

---

[1] Журн. «Аполлон», № 3—4, 1912.

ского конквистадорства. Это делает Гумилева, — поэта, обладающего крупным художественным дарованием, — наиболее ярким выразителем империалистической идеологии. Поэзия Гумилева является оригинальной и новой на русской почве, ибо он воплотил в образы агрессивную, воинствующую идеологию своего класса, которая до него почти не имела выражения в русской поэзии.

Другие кларисты и акмеисты наиболее полно и всесторонне выразили обывательские, эстетские, упадочные настроения. И только в лице Брюсова, провозгласившего культ «сильной личности», культ вождя, «покорителя вселенной», завоевателя, Гумилев имел своего учителя. Этим, конечно, и объясняется особая симпатия вождя акмеизма к Брюсову, неоднократно им декларировавшаяся.

В поэзии Гумилева воинственные мотивы получают широкое и всестороннее выражение. В своем письме к Ф. Сологубу Гумилев писал: «Мне всегда было легче думать о себе как о путешественнике или воине, чем как о поэте»[1].

Отсюда, конечно, не следует противопоставление Гумилева-поэта Гумилеву-воину, ибо он был «воином» именно в своих стихах. Недаром эпиграфами к разделам своей первой книги стихов «Путь конквистадоров» (1905 г.) Гумилев берет свои строки: «Я знаю, что ночи нам даны и яркие и жаркие дни для войны»; и: «Правду мы возьмем у бога силой огненных мечей».

«Огненные мечи» — вот характерный символ ранней романтической поэзии Гумилева.

Стихи Гумилева первого периода отмечены еще основными признаками символистской поэтики. Характерно, например, стремление к тропам, не конкретизирующим содержание, а, наоборот, романтически преображающим действительность:

1. Но я живу, как пляска теней
В предсмертный час большого дня,
Я полон тайною мгновений
И красной чарою огня.

[1] Из архива ИРЛИ Академии наук СССР.

2. И вспыхнет радуга созвучий
Над царством вечной пустоты.
3. А вечерами в небесах
Горели алые одежды,
И, обагренные, в слезах,
Рыдали голуби надежды[1].

Но уже в этих незрелых стихотворениях, собранных в первой книге, видна принципиальная разница между романтизмом ранних символистов и романтизмом Гумилева. У него совершенно иная мотивировка ухода в потусторонний мир.

С тобой я буду до зари,
Наутро я уйду
Искать, где спрятались цари,
Лобзавшие звезду.
. . .
И их мечи вокруг лежат
В каменьях дорогих,
Их чутко гномы сторожат
И не уйдут от них.
Но я приду с мечом своим,
Владеет им не гном!
Я буду вихрем грозовым,
И громом, и огнем!
Я тайно выпытаю их,
Все тайны дивных снов:
. . . .
С тобою встретим мы зарю,
Наутро я уйду
И на прощанье подарю
Добытую звезду[1].

Как видим, в фантастический потусторонний мир толкает поэта не отвращение к реальной действительности,—им руководит стремление мечом добыть «звезду». Более четко, а главное — декларативно, это стремление выражено в первом, «программном» стихотворении книги:

Я конквистадор в панцыре железном,
Я весело преследую звезду,
Я прохожу по пропастям и безднам
И отдыхаю в радостном саду.
Как смутно в небе диком и беззвездном
Растет туман... Но я молчу, и жду,

---

[1] Все эти примеры — из книги «Путь конквистадоров», 1905.

И верю — я любовь свою найду...
Я конквистадор в панцыре железном,
И если нет полдневных слов звездам,
Тогда я сам мечту свою создам
И песней битв любовно зачарую.
Я пропастям и бурям вечный брат,
Но я вплету в воинственный наряд
Звезду долин,
Лилею голубую.

Идеал конквистадорства здесь сформулирован хотя и категорично, но еще неопределенно. Более определенно он дан в последующем творчестве. Характерно, что, включая данное стихотворение во второе издание книги «Романтические цветы», Гумилев как бы «уточнил» свои идеалы. В первом варианте поэт хочет «создать мечту», «если нет полдневных слов звездам». Во втором варианте идеал формулируется яснее:

И если в этом мире не дано
Нам расковать последнее звено,
Пусть смерть приходит, я зову любую.
Я с нею буду биться до конца.
И, может быть, рукою мертвеца
Я лилию добуду голубую [1].

Романтизм Гумилева вырастает на почве расхождений «конквистадорских» воинственных устремлений с реальным социальным окружением, в котором не дано «расковать последнее звено». В этом окружении поэт не находит реальных персонажей, ситуации, сюжетов, в которых могут быть воплощены его воинственные идеи. Он найдет их позже, в период войны, а пока у него два пути: или как Дон-Кихоту драться с ветряными мельницами будничной действительности, или уйти в фантастический мир великих героев и великих подвигов. И он предпочитает второй путь, который открывается перед ним п о т у с т о р о н у «мысли и дел повседневных»:

Когда я устану от мыслей и дел повседневных,
Я слышу, как воздух трепещет от грозных проклятий,
Я вижу на холме героев суровых и гневных [2].

---

[1] *Н. Гумилев,* «Романтические цветы».
[2] Там же.

провозглашает поэт. И он идет по этому пути на всем протяжении и «Романтических цветов» и последующей за ней книги «Жемчуга». Поэт становится над действительностью в гордую позу воина. Бряцание его рыцарских доспехов звучит во всем идейном и изобразительном строе стихов. Его излюбленные персонажи — конквистадоры, воины, императоры, рыцари, величественные герои: римский император Каракалла, Дьявол, Люцифер, Вечный Жид, Людоед, Фея Меб. Они совершают величественные дела и подвиги.

И даже природа, окружающая этих грозных героев, окрашена по их образу и подобию: «По небу бродили свинцовые тяжкие тучи, меж них багровела луна, как смертельная рана». «Небесные созвездия» у поэта вызывают воинственные ассоциации:

Ярче золота вспыхнули дни,
И бежала медведица-ночь.
Догони ее, князь, догони,
Заарканы и к седлу приторочь.
Заарканы и к седлу приторочь,
А потом в голубом терему
Укажи на медведицу-ночь
Богатырскому Псу своему.
Мертвой хваткой вцепляется Пес...
Он отважен, силен и хитер,
Он звериную злобу донес
К медведям с незапамятных пор.
Никуда ей тогда не спастись,
И издохнет она наконец,
Чтобы в небе спокойно паслись
Козерог, и Овен, и Телец [1].

Гумилеву чужда «легкая», «игривая» и расслабленная ритмика. Четырех- и пятистопный ямб подчеркивает воинственность содержания, четырехстопный анапест создает торжественную повествовательную манеру и возвышенную эпичность — излюбленные ритмы романтических стихов Гумилева (четырехстопный анапест особенно характерен для экзотических стихов, — большинство стихов африканской книги «Шатер» написано этим размером).

Не простая игра воображения влечет Гумилева к ге-

[1] *Н. Гумилев,* «Романтические цветы», П. 1918 (3-е изд.).

роическим мотивам и воинственным персонажам. Его конквистадоры и мореплаватели имеют ярко выраженную идейную физиономию. Об этом достаточно ясно свидетельствуют стихи цикла «Капитаны» («Жемчуга»). «Капитаны», «открыватели новых земель», «для кого не страшны ураганы», «чья не пылью затерянных хартий, — солью моря пропитана грудь, кто иглой на разорванной карте отмечает свой дерзостный путь».

Или, бунт на борту обнаружив,
Из-за пояса рвет пистолет,
Так что сыплется золото с кружев,
С розоватых брабантских манжет[1].

Своих мореплавателей с «острым, уверенным взглядом», усмиряющих «бунт» на борту корабля, Гумилев противопоставляет тем, у кого грудь пропитана «пылью затерянных хартий». Это брошенное мельком, но чрезвычайно характерное для поэта презрение к демократизму социально очень выразительно. Сильная личность, вождь, решительно расправляющийся со всякими бунтовщиками и «дикарями», держащий своих подчиненных в твердых руках — вот его герой. Таким ему представляется и образ великого Колумба. В поэме «Открытие Америки» поэт идеализирует этот образ:

...Но Колумб забыл бунтовщиков,
Он молчит о лени их и пьянстве;
Целый день на мостике готов,
Как влюбленный, грезить о пространстве;
В шуме волн он слышит сладкий зов,
Уверенья Музы Дальних Странствий.
И пред ним смирялись моряки:
Так над кручей злобные быки
Топчутся, их гонит пастырь горный,
В их сердцах отчаянье тоски,
В их мозгу гнездится ужас черный,
Взор свиреп... и все ж они покорны[2].

В своей конквистадорской поэзии Гумилев является прямым продолжателем французского парнасца Эредиа, воспевшего «Завоевателей золота», искателей Эльдорадо. Гумилев в ряде своих стихов, которые бур-

[1] *Н. Гумилев*, «Жемчуга», М. 1910.
Н. Гумилев, «Чужое небо», П. 1912.

жуазная критика считает совершенно «новым явлением», между тем повторял своего французского предшественника.

В поэме «Завоеватели золота» Эредиа изображает испанца Франциско Пизарро, завоевателя Америки, доблестью и силой которого Испания сделалась «блистательной державой» и был «увековечен Колумб». Пизарро преодолевает громадные препятствия на пути, по которому он идет в поисках счастливой звезды. Эредиа противопоставляет величественный образ Пизарро малодушным мятежникам. Пизарро всегда сохраняет верность стягу своего короля. За это он удостаивается высочайших наград от «христианнейшего» владыки, данного поэтом в возвышенных тонах.

Стоит сопоставить с этим стихотворением Эредиа многочисленные похвалы Гумилева «сильному императору», чтобы убедиться в идейной общности раннего провозвестника французского империализма и русского певца империалистического конквистадорства. У Гумилева римский император «выходит в море», чтобы встретить «мореплавателя Павзания», привезшего «с берегов далеких Нила» многочисленные подарки и «большого крокодила». Образ императора дан в подчеркнуто раболепных тонах:

> Призрак какой-то неведомой силы,
> Ты ль, указавший законы судьбе,
> Ты ль, император, во мраке могилы,
> Хочешь, чтоб я говорил о тебе?
> . . . .
> Старый хитон мой изодран и черен,
> Очи не зорки, и голос мой слаб,
> Но ты сказал — и я буду покорен.
> О, император, я верный твой раб[1].

«Воин Агамемнона» восклицает: «Тягостен, тягостен этот позор, — жить потерявши царя». Гумилев персонифицирует идею владычества и героизма в образах античных и феодальных вождей и императоров. Это дает ему возможность прославить высокие подвиги своих героев. Но это имеет под собой вполне реальные корни. Ведь, при всем желании, поэт не мог просла-

---

[1] *Н. Гумилев*, «Жемчужина», М. 1910.

вить «героические подвиги» Николая II или «героев» русского военного министерства. Он прославит их позже, в эпоху империалистической войны, когда «на поле брани» почувствует биение в своей груди «золотого сердца России». Гумилев сам объясняет причину ухода от «жизни современной» в стихотворении, написанном в 1913 году. Между поэтом и современной жизнью есть «преграда», ибо:

Победа, слава, подвиг — бледные
Слова, затерянные ныне...

Поэт ощущает себя «идолом металлическим среди фарфоровых игрушек» — явлений окружающей будничной действительности.

Сколько личных переживаний вкладывает Гумилев в воспоминания старых «туркестанских генералов», «с приятным голосом, ясным взглядом», о былых походах! «В вихре дней среди сановников и денди» они не забыли о прошлых днях войны:

Забыли? — Нет. Ведь каждый час
Каким-то случаем прилежным
Туманит блеск спокойных глаз,
Напоминает им о прежнем.
— Что с вами? — «Так, нога болит».
— Подагра? — «Нет, сквозная рана».
И сразу сердце защемит
Тоска по солнцу Туркестана[1].

«Туркестанские генералы» — это одно из немногих стихотворений, написанных поэтом до войны, в котором его идеалы выражены в реальных, земных образах современной ему российской действительности. Каковы же в конечном счете устремления «Туркестанских генералов»? — «Русский флаг над белой Хивой» — вот реальный эквивалент его романтических грез.

Но и в своих романтических стихах Гумилев выражал интересы вполне «земные» и «реальные».

Если Кузмин, по словам Гумилева, откликнулся в своих стихах на все, что волновало петербургские гостиные, то, перефразируя эти слова, можно сказать о самом Гумилеве: он откликнулся на все то, что волно-

---

[1] *Н. Гумилев,* «Чужое небо», П. 1912.

вало петербургские военно-империалистические круги. До войны его отклик нашел лишь мистифицированное, абстрактное романтическое выражение, но, бесспорно, его идейные устремления шли именно в том направлении, в каком велась правящими кругами пропаганда близкой войны. Гумилев хотя и встал «романтически» над действительностью, но своим поэтическим оружием он боролся за вполне земные интересы своего класса. Гумилев прекрасно сознавал это, но открыто расшифровал смысл своих романтических мечтаний позже, в период империалистической войны причислив себя к людям «рожденным для войны»: «Есть люди, — писал он, — рожденные только для войны, и в России таких людей не меньше, чем где бы то ни было, и если им нечего делать в «гражданстве северной державы», то они незаменимы «в ее воинственной судьбе», и поэт знал, что «это одно и то же»[1].

И Гумилев действительно в своей области был «незаменим» для вдохновителей империалистической политики, что с особой ясностью вскрылось в эпоху войны.

Гумилев подобно французскому парнасцу Леконт-де-Лилю уделил много внимания восточной экзотике. Не только в поэзии, но и в биографиях этих людей есть немало общего. Вождь «Парнаса» не только много писал о Востоке, но много путешествовал по колониальным странам. Из личных наблюдений он внес в свою поэзию многочисленные картины экзотической природы — тропических лесов, джунглей с их обитателями — тиграми, ягуарами, слонами, львами, пантерами. Все эти атрибуты экзотической поэзии Леконт-де-Лиля вошли также в стихи Гумилева. Русский поэт тоже много путешествовал по восточным странам. Он был в Египте, в Абиссинии, на Сомалийском полуострове. Но не только тематическое сходство бросается в глаза при чтении экзотических стихов этих двух поэтов. Воспевание звериной мощи, стихийных сил природы, противостоящих изнеженной светской жизни,

---

[1] *Н. Гумилев,* «Записки кавалериста», газ. «Биржевые ведомости» (утренн. выпуск), 18 июня 1915 г.

характерно и для Леконт-де-Лиля и для Гумилева. В стихотворении «Ягуар» Леконт-де-Лиль улавливает все тонкости поведения этого лесного хищника. Гумилев в одноименном стихотворении почувствовал сам себя «ягуаром», сгорающим «от бешеных желаний», ощутившим в сердце «пламя грозного пожара», «в мускулах — безумье содроганий».

Недаром Гумилев в одном из стихотворений «грустит» о «холодном поэте» — Леконт-де-Лиле, с которым он имеет так много общего. Но от своего французского предшественника Гумилев отличается резко выраженным империалистическим восприятием экзотики. Его влечет в восточные страны не только интерес к джунглям и ягуарам, но нечто гораздо более важное — стремление к покорению диких племен, жажда владычества. В стихотворении «Африканская ночь» поэт выступает в роли типичного империалистического колонизатора.

Завтра встретимся и узнаем,
Кому быть властителем этих мест,
Им помогает черный камень,
Нам — золотой нательный крест.
. . . .
Весело думать: если мы одолеем, —
Многих уже одолели мы, —
Снова дорога желтым змеем
Будет вести с холмов на холмы[1].

В этом стихотворении мы видим циничное прославление колониальной, захватнической политики. Гумилев сознательно и открыто выступает в роли колонизатора, прикрывающего свою низкую цель «золотым нательным крестом». Позже, в поэме «Мик» Гумилев выразил типичную «модную» империалистическую идею превосходства белой расы над черной. Черный мальчик Мик становится верным слугой своего господина — маленького англичанина Луи. Судьба предрешила Мику быть рабом. Маленький его спутник Луи, чувствующий свое расовое превосходство над чернокожим, хочет сделать его своим «помощником», а сам стать царем. Он говорит Мику: «Мне скоро минет десять лет,

[1] *Н. Гумилев*, «Колчан», П. 1916.

и не был я еще царем, я захвачу мой пистолет, и мы отправимся втроем». Когда на пути им встречается туземец, «огромный и рябой солдат», пытающийся забрать в плен Луи и его компанию, будущий «царь» гневно восклицает:

Пусти, болван, пусти, урод!
Я белый! Из моей земли
Придут большие корабли,
И с ними тысячи солдат...
Пусти, — иль будешь сам не рад!»—
«Ну-ну, — ответил, струсив, плут, —
Идите с богом, что уж тут» [1].

Каким грозным языком говорит Луи, и как лакейски пресмыкаются перед ним черные!

«Господин Купон, — писал Ленин, — безжалостно переряживал гордого горца из его поэтического национального костюма в костюм европейского лакея» [2]. Такими переряженными выступают «черные» в поэзии Гумилева. Все идеи экзотической поэзии этого певца империализма взяты из идейного арсенала «господ Купонов». Его поэзия звучит в унисон с колониальной политикой царской России, — этого, по выражению Ленина, «хищника на большой дороге». Вспомним, что по количеству колониальных захватов русский империализм был в числе наиболее передовых «хищников», — на втором месте после Англии, оставив позади себя Францию, Германию и Соединенные штаты.

Естественно, что циничное прославление империалистической политики не могло найти «высокого» «морального» оправдания. И Гумилев меньше всего старается «размышлять». Какая-то фельдфебельская ограниченность чувствуется в его прославлении вождя, «императора». Эта ограниченность особенно ярко выразилась в эпоху войны, в его прозаических «Записках кавалериста», где он прямо г о р д и т с я своей беспрекословностью и точностью в выполнении приказов начальства. В этом отношении Гумилев наследует традицию певца английского империализма Киплинга.

На самом деле, какое идейное обоснование может

---

[1] *Н. Гумилев,* «Мик». П. 1918.
[2] *Ленин,* т. III, стр. 464.

дать Гумилев своим колониальным «путешествиям»? Его лозунг — «только не думать», и тогда «будет счастье».

Все мы знавали злое горе,
Бросили все заветный рай,
Все мы, товарищи, верим в море,
Можем отплыть в далекий Китай.
Только не думать! Будет счастье
В самом крикливом какаду,
Душу исполнит нам жгучей страстью
Смуглый ребенок в чайном саду[1].

Лозунг «не думать» прекрасно выражает идейное существо класса Гумилева. «Счастье», получаемое ценой отказа от размышлений, — конечно, иллюзорное, непрочное счастье.

Лозунг «не думать» всегда являлся лозунгом упадочных, загнивающих классов. Упадочные корни этого «счастья» можно проследить в поэзии у того же Гумилева. Не думать, потому что «завтра» поэта ожидает бездна — такую мотивировку он дает в одном из стихотворений книги «Чужое небо».

Летящей горою за мною несется Вчера,
А Завтра меня впереди ожидает, как бездна.
Иду... но когда-нибудь в Бездну сорвется Гора, —
Я знаю, я знаю — дорога моя бесполезна[2].

Поэт предвидит свое «страшное падение», которое будет особенно страшным, потому что он «поэт, чародей, властитель вселенной». Так наряду с «бодрыми», воинственными устремлениями поэт-конквистадор ощущает «боль», «тоску», «горе». От этой боли, вызванной думами, он стремится в южные и восточные колониальные страны, где только и можно забыться. «Уронив» тело в кресло, он плачет «долго-долго», «припоминая вечера, когда не мучило вчера». И перед его взором открывается мыс, врезавшийся в море, «и одинокий кипарис», и «благосклонный Гуссейн».

В буржуазной литературе было принято замалчивать упадочную изнанку гумилевского «оптимизма». Созда-

[1] *Н. Гумилев,* «Жемчуга», М. 1910.
[2] *Н. Гумилев,* «Чужое небо», П. 1912.

валось ложное представление о полнокровной жизнерадостности «поэта-воина». А между тем это далеко не так. Упадочность и мистика являются неотъемлемыми составными частями творческого лица Гумилева. Поэт даже прямо это декларирует:

Наше бремя — тяжелое бремя,
Труд зловещий дала нам судьба,
Чтоб прославить на краткое время —
Нет, не нас, только наши гроба[1].

Недаром Гумилев говорил, что «жизнь и боль у подлинного поэта неразрывны». Чувство боли и ущерба характерно для всего творческого пути Гумилева. Он пугается своих «дум», которые, как «коршуны», «зловеще и угрюмо» «требуют мести». Поэт грустит у «сонной заводи», где «днем так приятно плавать, а вечером плакать». И даже в сборнике «Колчан», где собраны стихи наиболее «оптимистического» периода Гумилева, — кануна и начала империалистической войны, — упадочные мотивы звучат рядом с «бодрыми». В стихотворении «Счастье» он обращается к богу с вопросом: «За что же?», предчувствуя, что бог «отринет» «бедную душу» поэта. В другом стихотворении этого сборника Гумилев подводит мрачные итоги своему жизненному пути:

Я не прожил — я протомился
Половину жизни земной,
И, господь, вот ты мне явился
Невозможной такой мечтой.
Вижу свет на горе Фаворе
И безумно тоскую я,
Что взлюбил и сушу и море,
Весь дремучий сон бытия[2].

Это хорошие коррективы к акмеистической «жизнерадостной» платформе!

Весьма характерно, что Гумилев, декларировавший в своем манифесте «зрелость духа», выступил на страницах «Гиперборея» поклонником Фра Беато Анжелико— художника средневековья, творчество которого окра-

---

[1] *Н. Гумилев*, «Чужое небо», П. 1912.
[2] *Н. Гумилев*, «Колчан», П. 1916.

шено в мистически-религиозные тона. Гумилев предпочитает этого художника даже Рафаэлю, Леонардо да-Винчи и Буонаротти. Стихотворение заканчивается следующими знаменательными строками:

Есть бог, есть мир, они живут вовек.
А жизнь людей мгновенна и убога,
Но все в себе вмещает человек,
Который любит мир и верит в бога[1].

Это стихотворение вызвало в том же номере журнала «отповедь» со стороны С. Городецкого, блюстителя «чистоты» акмеистической линии. Городецкий решительно против Фра Беато Анжелико, этого «мертвеца гробницы невеликой», который «не в рост Адаму-Акмеисту», а всего лишь «карлик кукольных комедий», «плотоядный монах». «Неужели, — спрашивает Городецкий, — здесь все, к чему рвались с тоскою мы, акмеисты, вставшие из праха?» Эта дискуссия чрезвычайно показательна для понимания существа акмеизма. Она показывает, что акмеисты, «вставшие из праха», не смогли отряхнуть этот прах со своих ног, а, наоборот, тащили его на протяжении всей своей творческой деятельности. Этим объясняется, что среди своих учителей акмеисты называли Иннокентия Анненского — певца «кошмаров и бессонниц». Анненский импонировал не только тоскующей Ахматовой, но и бряцающему конквистадорскими доспехами Гумилеву.

III

«Теперь, — писал Н. Гумилев, — когда поэзия завоевала право быть живой и развиваться, искатели новых путей на своем знамени должны написать имя Анненского, как нашего «завтра»... В его стихах пленяет гармоническое равновесие между образом и формой,— равновесие, которое освобождает оба эти элемента, позволяя им стремиться дружно, как двум братьям, к точному воплощению переживаний»[2].

[1] *Н. Гумилев,* «Колчан», П. 1916.
[2] *Н. Гумилев,* «Письма о русской поэзии», П. 1923.

Действительно, поэзия Анненского не только своим «равновесием образа и формы», но и всеми воплощенными в этих образах переживаниями близка «вставшим из праха» певцам декаданса. Анненский так же, как и акмеисты, «принимает» этот мир, изображает земные чувства и предметы. Вот, например, вполне конкретная (не символическая) сцена в стихотворении «Тоска вокзала»:

Полумертвые мухи
На забытом киоске,
На пролитой известке
Слепы, жадны и глухи.
Флаг линяло-зеленый,
Пара белые взрывы,
И трубы отдаленной
Без отзыва призывы [1].

Перефразируя слова манифеста Городецкого, можно сказать: здесь мухи — как мухи, они не выражают какой-то глубокой символической идеи, они сидят на обычном киоске. Так же конкретны флаг, труба, пар и т. д. Одним словом, ряд стихов Анненского вполне «подходит» под рубрику акмеизма. С. Городецкий не без гордости упрекает символистов в том, что «Иннокентий Анненский был увенчан не ими».

Как видим, Анненский изображает жизнь. Но что сделать, если сама жизнь в его глазах «кошмарна» и «ужасна»? Например и в приведенном выше отрывке мы видим сплошь унылые краски: «полумертвые мухи», «флаг линяло-зеленый».

Анненский так формулирует свое «желание»:

Когда к ночи усталой рукой
Допишу я свою полосу,
Я хотел бы уйти на покой
В монастырь, но в далеком лесу,
Где бы каждому был я слуга
И творенью господнему друг.
. . . .
А когда надо мной зазвонит
Медный зов беспросветной ночи,
Уронить на холодный гранит
Талый воск догоревшей свечи [2].

---

[1] *И. Анненский,* «Кипарисовый ларец», П. 1910.
[2] *И. Анненский,* «Тихие песни», П. 1923.

И всюду у Анненского мрак и беспросветность. В другом стихотворении с еще более обязывающим названием — «Идеал» — поэт мечтает, «тоску привычки затая, решать на выцветших страницах постылый ребус бытия».

Вслед за Анненским Гумилев провозгласил свой тезис: «Наше бремя — тяжелое бремя». Анненский еще раньше говорил о тягости земного бремени: «Я чувствую накопленное бремя отравленных ночей и грязно-бледных дней». Весь изобразительный строй его поэзии пронизан упадочными мотивами. Само слово «смерть» очень часто встречается в его стихах:

...Только мне в пасхальном гимне
Смерти слышится призыв...

...Как ночь напоминает смерть
Всем, даже выцветшим покровом...

...Зову мечтой я звуки Парсифаля
И тень, и смерть под маской короля...

...На консультации здесь смерть была
И дверь после себя оставила открытой.

И даже любовные соблазны вызывают мрачные чувства: «О нет, не стан, пусть он так нежно зыбок», обещает помнить поэт, а «страдания холодную змею». Вид хризантемы наводит его на «гробовые» ассоциации. Ему кажется, что хризантема припадает головой «к яркой крышке гробовой».

Своей упадочной стороной поэзия акмеистов, и прежде всего Гумилева и Ахматовой, тесно сближается с поэзией Анненского. Так, в стихотворении «Бессонница» Ахматова повторяет излюбленный мотив Анненского, типичного певца «кошмаров и бессонниц»:

Ты опять, опять со мной, бессонница!
Неподвижный лик твой узнаю.
Что, красавица, что, беззаконница?
Разве плохо я тебя пою[1].

---

[1] *А. Ахматова,* «Четки», П. 1914.

Анненский также близок акмеистам своим эстетизмом, провозглашением самоценности поэтического слова. Именно в поэзии Анненского акмеисты видели осуществление стремления к «равновесию между образом и формой». Это один из краеугольных камней художественной платформы акмеистов.

Гумилев отмечал достижения Анненского в области формы: «Над техникой стиха Анненский работал долго и упорно и сделал в этой области большие завоевания»[1]. И это справедливо. Анненский, как правило, не приносил в жертву «чисто литературных задач» теургическим, философским, что было так характерно для «философствующих» символистов. Даже изображение кошмаров у Анненского дается всегда в точных, чеканных выражениях. Его образы наглядны, ощутимы.

Ты опять со мной, подруга осень,
Но сквозь сеть нагих твоих ветвей
Никогда бледней не стыла просинь,
И снегов не помню я мертвей.
Я твоих печальнее отребий
И черней твоих не видел вод,
На твоем линяло-ветхом небе
Желтых туч томит меня развод[2].

Столь же наглядны другие сравнения Анненского: «Как листья, мы чутки»; «Голос друга, как детская скрипка, фальшив». Таковы же его метафоры: «Лизала пена суставы прижатых рук». Вообще тропы у Анненского всегда уточняют смысл стихотворения, а не «преображают» действительность в романтическом духе.

Поэзия Анненского несомненно шаг вперед от символистской абстрактности. Большая роль принадлежит Анненскому в раскрепощении поэзии от старых канонов метра и рифмы. Стихотворение «Колокольчик» во многом предопределило «смелые» поиски футуристов. Анненский один из первых в русской поэзии стал широко применять сложные составные рифмы, достигая подчас в этом большого совершенства: «а нà-поди — на западе», «упрямые — ямы им», «унылых — слил их»,

[1] *Н. Гумилев*, «Письма о русской поэзии», П. 1923.
[2] *И. Анненский*, «Кипарисовый ларец», П. 1910.

«на камне — была мне», и т. д. Провозгласив самоценность поэтического слова, он в своих теоретических высказываниях (и в поэтической практике) выступает за признание законности «эстетических критериев речи», тем самым резко противопоставляя поэтическую речь речи практической. Он делает, например, следующий вывод: «Стих поэта может быть для вас неясен, так как поэт не обязан справляться со степенью вашего эстетического развития. Но стих должен быть прозрачен, раз он текуч, как ручей»[1].

Еще категоричнее эту точку зрения Анненский утверждает в статье «О современном лиризме»:

«Мне вовсе не надо обязательности одного и общего понимания. Напротив, я считаю достоинством лирической пьесы, если ее можно понять двумя или более способами... Тем-то и отличается поэтическое словосочетание от обыденного, что за ним чувствуется мистическая жизнь слов»[2].

Анненский как бы иллюстрирует этот свой взгляд в стихотворении «Колокольчики»:

Накололи-намололи,
Колоколы-балаболы,
Лопотуньи- налетали,
Бормоталы-навязали
Лопотали-хлопотали,
Лопотали-бормотали,
Лопотали-поломали.

(1906)

Отсюда пути ведут—к Хлебникову и к «ортодоксальному» символизму («мистическая жизнь»). И по-своему логично Анненский утверждает, что стих «никому и ничему не служит».

Объявив Анненского завтрашним днем поэзии, акмеисты действительно взяли от него очень многое. К тому, что мы говорили, следует еще прибавить, например, что субъективизм и импрессионизм Мандельштама восходит непосредственно к Анненскому. Теория «непонятности» в значительной степени осущест-

[1] *И. Анненский.* «Книга отражений», Спб. 1906, стр. 181.
[2] Журн. «Аполлон», № 1, 1909, стр. 17.

влена в поэзии Нарбута. Культ Анненского у акмеистов лишний раз подчеркивает упадочное существо этих запоздалых поборников жизнерадостности.

Мы видели, что Гумилев в своей поэзии не придерживался теории «искусства для искусства», но своим формализмом, постоянным выпячиванием на первый план «чисто литературных задач» он несомненно идет по пути Анненского (достаточно сопоставить его «Письма о русской поэзии» со статьями Анненского). И даже в своем «парнасизме» Гумилев имел в лице Анненского прямого предшественника. В своей поэтической технике Анненский ориентировался на французскую поэзию и сам дал ряд переводов стихов парнасцев и «проклятых». Все это близко Гумилеву.

Гумилев из всех парнасцев больше всех предпочитал Теофиля Готье. Он написал о нем специальную статью, сделал прекрасный перевод его книги «Эмали и камеи», наиболее близкий «духу французского автора». Гумилев не просто переводил Теофиля Готье, но вкладывал в эти переводы как бы свою «душу». «Попробуйте прочесть, — пишет Гумилев, — его (Теофиля Готье. *А. В.*) в комнате, где в узких вазах вянут лилии и в углу белеет тысячелетний мрамор, и он захлестнет вас волной такого безудержного «раблэистического» веселья, такой безумной радостью мысли, что вы или с негодованием захлопнете его книгу, или, показав язык лилиям, мрамору и «непогрешимым», выбежите на вольную улицу под веселое синее небо. Потому что секрет Готье не в том, что он совершенен, а в том, что он могуч, заразительно могуч, как Раблэ, как Немврод, как большой и смелый лесной зверь» [1]. (Кстати «звериность», как известно, один из тезисов акмеистов.)

Гумилев в известном стихотворении Готье «Искусство» видит как бы выражение платформы акмеистов. Недаром он ценит Готье за то, что он «нашел в искусстве достойные одежды безупречных форм». Гумилев высоко ценит этого крупного французского поэта за формальное совершенство:

---

[1] *Н. Гумилев,* «Письма о русской поэзии», П. 1923.

«Выбор слов, умеренная стремительность периода, богатство рифм, звонкость строки — все, что мы так беспомощно называем формой произведения, находило в Теофиле Готье ярого ценителя и защитника»[1].

Акмеисты, как и Готье, сосредоточили внимание на формальных поисках. Теофиль Готье пришел из лагеря романтиков к парнасцизму, к теории аполитичности поэзии после отказа от романтических идеалов, под знаком которых проходил первый период его творческой деятельности. Гумилев, так же как и Готье, подчеркивает свою аполитичность, которая, однако, явилась внешним прикрытием определенной политики. Гумилев вслед за Готье высоко оценивает поэзию как дело немногих и избранных.

Понятно, почему стихотворные переводы из Готье у Гумилева жили «оригинальной жизнью», вполне гармонируя с художественной физиономией его стихов. Например стихотворение Готье «Гиппопотам», переведенное Гумилевым, является как бы составной частью цикла экзотических стихов самого Гумилева.

Гиппопотам с огромным брюхом
Живет в яванских тростниках,
Где в каждой яме стонут глухо
Чудовища, как в страшных снах.
Свистит боа, скользя над кручей,
Тигр угрожающе рычит,
И буйвол фыркает могучий,
А он пасется или спит[2].

Гумилев — наиболее значительная фигура в акмеизме. Если в теоретических манифестах «новое», внесенное этой школой, весьма и весьма сомнительно, то в художественной практике его представителей, и прежде всего Гумилева, это «новое» совершенно бесспорно. Ни один из предшествующих русских поэтов с такой глубиной и последовательностью не выразил главного в империалистической идеологии — агрессивных устремлений, как это сделал Гумилев. Гумилев в этом отношении оставил далеко позади себя своего предшественника и учителя — В. Брюсова. Но тут же необходима

[1] *Н. Гумилев*, «Письма о русской поэзии», П. 1923.
[2] *Н. Гумилев*, «Чужое небо», П. 1912.

оговорка: Брюсова от Гумилева весьма выгодно отличает широкий (по сравнению с другими поэтами этой эпохи) идейный диапазон, постоянная склонность к «думам» и «размышлениям». Гумилев же «не думающий» империалистический конквистадор, прямолинейный и последовательный в своих агрессивных стремлениях. Недаром Гумилев с такой гордостью выставляет свою прямолинейность.

От «Романтических цветов»
И до «Колчана» я все тот же[1].

Поэзия Гумилева лучше всего опровергает утверждение буржуазной критики, и в частности Жирмунского, о реализме и пушкинизме «новейшей поэзии». Нужно ли после сказанного выше доказывать, как далек Гумилев от реализма? В статье о Городецком Гумилев высказал следующие знаменательные слова, проливающие свет на «акмеистический реализм»[2]:

«Он (Городецкий) как акмеист изображает не прекрасное, а свое ощущение от него. Да и что прекрасно само по себе или что никогда не может быть прекрасным? В том-то и ошибка эстетов, что они ищут оснований для радостного в объекте, а не в субъекте»[3]

Это чрезвычайно ценное признание. Действительно, «сам по себе» мир столыпинской нагайки и каторги, конечно, не был прекрасен, и чтобы его сделать таковым, надо было с о з д а в а т ь «прекрасное» ощущение. Отсюда прямой путь к субъективному идеализму в творчестве акмеистов.

IV

Субъективно-идеалистическое восприятие действительности лежит в основе поэзии яркого представителя

[1] *Н. Гумилев*, «Стихотворения», посмертный сборник, 2-е изд., П. 1923.

[2] Этот термин фигурировал в печати и, в частности, на страницах акмеистического органа, журнала «Гиперборей».

[3] Журн. «Аполлон», № 5, 1914, стр. 35.

акмеизма — Осипа Мандельштама. Гумилев писал об этом поэте:

«Он открыл дверь в свою поэзию для всех явлений жизни, живущих во времени, а не только в вечности или мгновении: для казино на дюнах, царскосельского парада, ресторанного сброда, похорон лютеранина. С чисто южной страстью полюбил он северную пристойность и даже просто суровость обыкновенной жизни... Я не припомню никого, кто бы так полно вытравил в себе романтика, не затронув в то же время поэта» [1].

Посмотрим, каковы же эти явления «обыкновенной жизни» в восприятии Мандельштама. Верно, конечно, что Мандельштам принимает «обыкновенную жизнь», он неоднократно декларирует это («твой мир обыденный и странный я принимаю, пустота»), ибо, как писал Гумилев, поэт не захочет образов, на которые нельзя посмотреть и к которым нельзя прикоснуться ласкающей рукой» [2]. В этом, по словам Гумилева, смысл перехода Мандельштама из «символического лагеря в лагерь акмеистический».

Мандельштам, в отличие от Городецкого, не грубо декларативно прославляет мир, — он, как художник более утонченный и изысканный, создал причудливые образы, выражающие столь же причудливую игру воображения поэта. Вот характерное стихотворение:

Я вздрагиваю от холода —
Мне хочется онеметь.
А в небе танцует золото —
Приказывает мне петь.
Томись, музыкант встревоженный,
Люби, вспоминай и плачь,
Из тусклой планеты брошенный
Подхватывай легкий мяч.
Так вот она — настоящая
С таинственным миром связь!
Какая тоска щемящая,
Какая беда стряслась.
Что, если над модной лавкою
Мерцающая всегда,
Мне в сердце длинной булавкою
Опустится вдруг звезда?

(1912)

---

[1] *Н. Гумилев,* «Письма о русской поэзии», П. 1923.
[2] Там же.

«Связь с миром», являющаяся, по словам Мандельштама, «настоящей», на самом деле призрачна, так же как призрачен и этот «таинственный» мир. Поэт совершенно не считается с реальными закономерностями действительности, чем и объясняется возможность его фантастического предположения. Субъективное восприятие явлений жизни приводит Мандельштама к своеобразному поэтическому солипсизму. Не только окружающая действительность «сомнительна», но столь же сомнительно и существование «я».

Я блуждал в игрушечной чаще
И открыл лазоревый грот...
Неужели я настоящий
И действительно смерть придет?

(1911)

Поэтому-то у Мандельштама живая действительность так часто подменяется бредом:

Я ненавижу свет
Однообразных звезд.
Здравствуй, мой давний бред —
Башни стрельчатой рост.
Кружевом, камень, будь,
И паутиной стань,
Небо, пустую грудь
Тонкой иглой рань.

(1912)

Такими причудливыми и ирреальными выступают явления «обыкновенной» жизни. Но и тогда, когда Мандельштам, как бы отказываясь от фантастической игры воображения, старается согласовать свое изображение явлений с законами логики, его картины получаются довольно своеобразными.

На розвальнях, уложенных соломой,
Едва прикрытые рогожей роковой,
От Воробьевых гор до церковки знакомой
Мы ехали огромною Москвой.
А в Угличе играют дети в бабки
И пахнет хлеб, оставленный в печи.
По улице меня везут без шапки,
И теплятся в часовне три свечи.

Не три свечи горели, а три встречи —
Одну из них сам бог благословил,
Четвертой не бывать, а Рим далече —
И никогда он Рима не любил.

(1916)

Какая разорванность впечатлений! Ведь логическая нить не связывает воедино Воробьевы горы, Рим, Углич, играющих в бабки детей и теплящиеся в часовне три свечи. Закономерность этих впечатлений понятна только самому автору, согласуется только с его разорванным сознанием. Недаром Мандельштам ощущает разлад между своей «истиной» и «истиной народа».

Посох мой, моя свобода —
Сердцевина бытия,
Скоро ль истиной народа
Станет истина моя?

(1914)

Естественно, что, ощущая себя «сердцевиной бытия», чуть ли не единственной реальностью (которая, впрочем, тоже под сомнением), поэт тщетно ищет «согласования» своей истины с истиной «народа», которая (увы!) не подчинена его столь причудливым «закономерностям».

Весьма популярно и по сей день мнение о предметности и конкретности поэзии Мандельштама. Но это мнение, однако очень упрощенно. Действительно, поэт тяготеет к наглядным вещам, к предметам:

Нет, не луна, а светлый циферблат
Сияет мне, и чем я виноват,
Что слабых звезд я осязаю млечность?

(1912)

Это целиком вытекает из приятия этого мира. Но нетрудно заметить, что точность и конкретность изображения распространяются лишь на отдельные предметы. Как только поэт начинает связывать эти предметы какой-то идеей, осмысливать их, получается уже отмеченная нами фантастическая картина «целого». За отдельными вещами всегда чувствуется крайне субъек-

тивный взгляд поэта. Вот характерное в этом отношении стихотворение, состоящее из двух четверостиший:

В спокойных пригородах снег
Сгребают дворники лопатами;
Я с мужиками бородатыми
Иду, прохожий человек.
Мелькают женщины в платках,
И тявкают дворняжки шалые,
И самоваров розы алые
Горят в трактирах и домах.

(1913)

Нельзя, как видим, спорить против того, что здесь изображенные предметы «конкретны», — дворники с лопатами, бородатые мужики, женщины в платках, наконец самовары и тявкающие дворняжки. Никакой символики нет. И, однако, какая «непонятная» идея лежит в основе этого стихотворения! Известно, что Мандельштам (и вообще все акмеисты) всячески открещивались от натурализма. И в данном случае поэт не ограничивается, конечно, изображением предметов, — он вкладывает в это стихотворение известный смысл. Но этот смысл крайне условен и призрачен. В результате конкретность отдельных частностей покрывает собой абстрактность «целого». Конечно, если абстрагироваться от идейного содержания стихотворения и видеть здесь только «мастерство» и «отделку», то можно сделать вывод о конкретности Мандельштама, но этот вывод будет неверен.

Столь же ошибочно утверждение о «высокой» культурности поэзии Мандельштама. Это утверждение основывается на упрощенном понимании «культурности». На самом деле можно и нужно говорить лишь о его большой, но внешней, книжной эрудиции, и только.

Идейный мир Мандельштама крайне узок. Какие идеи волнуют Мандельштама? Если отбросить его нарочитую сложность, которая иногда и дает повод для вывода о большой культуре поэта, то нетрудно заметить ограниченный идейный диапазон его поэзии. Вот, например, показательное стихотворение из книги «Камень».

«Мороженно!» Солнце. Воздушный бисквит.
Прозрачный стакан с ледяною водою.
И в мир шоколада с румяной зарею,
В молочные Альпы мечтанье летит.
Но ложечкой звякнув, умильно глядеть —
И в темной беседке средь пыльных акаций
Принять благосклонно от булочных граций,
В затейливой чашечке хрупкую снедь...
Подруга шарманки, появится вдруг
Бродячего ледника пестрая крышка —
И с жадным вниманием смотрит мальчишка
В чудесного холода полный сундук.
И боги не ведают, что он возьмет:
Алмазные сливки иль вафлю с начинкой?
Но быстро исчезнет под тонкой лучинкой,
Сверкая на солнце, божественный лед.

(1914)

Здесь перед нами тот же узкий «дачный» мирок, который так характерен для поэзии Кузмина. Так же как у Кузмина, у Мандельштама экскурсы в прошлые эпохи являются средством избежать идейного измельчания и однообразия. Но нетрудно заметить, что и в стихах, посвященных не настоящей жизни, а ее отражению в культурных памятниках прошлого, у Мандельштама то же идейное мелководье. Какие, например, ассоциации вызывает у Мандельштама роман Диккенса «Домби и сын»? Они, пожалуй, исчерпываются следующими строками:

В конторе сломанные стулья;
На шиллинги и пенсы счет;
Как пчелы, вылетев из улья,
Роятся цифры круглый год.
А грязных адвокатов жало
Работает в табачной мгле —
И вот, как старая мочала,
Банкрот болтается в петле.

(1913)

Очевидна крайняя ограниченность этих ассоциаций, сводящая творчество Диккенса к весьма примитивному и дешевому мелодраматизму.

Поэт сам в одном из своих ранних стихотворений как бы обосновывает эту идейную ограниченность: «ни о чем не нужно говорить, ничему не следует учить»,

ибо «темная звериная душа» «и печальна так и хороша»[1]. Следует учесть, что это отнюдь не случайная оговорка Мандельштама. Вспомним, что отказ от культурности, ориентация на «темную звериную душу» — один из «козырей» акмеизма. В звериности и возвращении к первозданному Адаму акмеисты видели выход из символистской неврастении.

«Как адамисты, — писал Гумилев, — мы немного лесные звери и, во всяком случае, не отдадим того, что в нас есть звериного, в обмен на неврастению»[2]. Ту же мысль проповедывал Городецкий. И акмеисты сочетали свою чисто внешнюю культурность с идейной мизерностью, с отказом от «наслоений тысячелетних культур». Все это вполне соответствует культуре вырождающегося класса — империалистической буржуазии, у которой от подлинной культуры остался лишь внешний лоск. Отсюда неизбежна трагедия певцов этого класса. У акмеистов эта «трагедия» возведена в добродетель и получает к тому же теоретическое обоснование. Мандельштам, как и другие, оказался жертвой культурной ограниченности своего класса. К этому следует добавить, что Мандельштам воспринял одну из худших сторон его больного сознания — упадочность. Приняв земной мир, поэт все время испытывает какое-то чувство неуверенности и даже боязни. Он не может замалчивать больные стороны своего существования.

Будет и мой черед —
Чую размах крыла.
Так — но куда уйдет
Мысли живой стрела?
Или, свой путь и срок,
Я, исчерпав, вернусь:
Там — я любить не мог,
Здесь — я любить боюсь...

(1912)

Даже утверждая «настоящую» связь с миром, поэт здесь же, в том же четверостишии говорит о «беде» и

[1] Стихотв. из книги О. Мандельштама «Камень», помеченное 1909 г.
[2] Журн. «Аполлон», № 1, 1913.

«тоске щемящей». В одном из ранних стихотворений (1908 г.) поэт заявляет, что он «от жизни смертельно устал». Все это является характерным для акмеистов, у которых жизнь и боль, по словам Гумилева, «неразрывны». У Мандельштама, так же как у Ахматовой и Гумилева, упадочность и мистика выражаются в открытой религиозности. Это наложило отпечаток и на образную ткань его поэзии. Уже в стихах зрелого периода (после 1912 г.) довольно часто встречаются наряду с конкретными и абстрактно-символические изобразительные средства: «таинственные высоты», «тайный план», «непостижимый лес», «природа — серое пятно», «душа висит над бездною проклятий».

V

И Гумилев, и Ахматова, и Мандельштам, и С. Городецкий — все они далеки от реализма. Где же декларированный ими «акмеистический реализм»?

Сами вожди акмеизма в своем провозглашении реализма любили ссылаться на поэзию акмеистов Зенкевича и Нарбута — поэтов, идейно и художественно близких друг другу. С творчеством этих поэтов С. Городецкий связывал теоретическое обоснование «акмеистического реализма».

«Новый Адам, — пишет С. Городецкий,—пришел не на шестой день творения в нетронутый, девственный мир, а в русскую современность. Он и здесь огляделся тем же ясным, зорким оком, принял все, что увидел, и пропел жизни и миру «аллилуия». «И майор, и поп, и землемер», и «женщина веснущатая», и шахтер, который «залихватски жарит на гармошке», и «слезливая старуха гадалка», — все это вошло в любовный взор Адама... Владимир Нарбут... является поэтом, осмысленно и непреклонно возлюбившим землю. Описывая украинский мелкопоместный быт, уродство маленьких уютов, он не является простым реалистом, как могло бы показаться взгляду, легкому на сравнения, в победителях ищущему побежденных. От реалиста Владимира Нарбута отличает присутствие того химического

синтеза, сплавляющего явление с поэтом, который и сниться никакому, даже самому хорошему, реалисту не может. Этот синтез дает совсем другую природу всем вещам, которых коснулся поэт. Горшки, каряги и макитры в поэзии, например, Ивана Никитина — совсем не то, что в поэзии Владимира Нарбута. Горшки Нарбута рождаются впервые, когда он пишет своего «Горшечника», как не виданное доселе, но отныне реальное явление. Оттого же нежить всякая у Нарбута так же жива и в такой же полной воплощенности входит в рай новой поэзии, как и звери Гумилева, как человек Зенкевича» [1].

Итак, Адам (то есть акмеизм) принял все, что увидел, пропел миру аллилуия. Но этот адамизм не «простой реализм», а реализм, «химически» сплавляющий явление с поэтом. Все эти оговорки о химическом сплаве, о «не виданных доселе» качествах реализма акмеисты постоянно делали с целью отмежевания от «простого реализма» шестидесятников, а также реализма пролетарского. Их концепция реализма вытекает из провозглашения художественного возрождения, синтезирующего достижения прошлых культур, и в частности символизма (то, о чем еще задолго до них писало «Золотое руно»). Но ни об одном поэте до сих пор не говорилось столь категорично как о выразителе этого многообязывающего «нового реализма». Метод Нарбута на страницах «Гиперборея» был характеризован как «акмеистический» реализм.

Слов нет, Нарбут и Зенкевич в гораздо большей степени, чем другие акмеисты, повернулись к земле. Можно согласиться с утверждением Гумилева, что М. Зенкевич и еще больше Владимир Нарбут возненавидели не только бессодержательные красивые слова, но и все красивые слова, не только шаблонное изящество, но и всякое вообще. Их внимание привлекло «все подлинно отверженное, слизь, грязь и копоть мира» [2]. Правильно также, что эти поэты «чувствуют себя не в своей тарелке», когда речь заходит о вечности, о боге и других

---

[1] Журн. «Аполлон», № 1, 1913.
[2] *Н. Гумилев,* «Письма о русской поэзии», П. 1923.

потусторонних предметах. Зенкевич и Нарбут в своей поэзии мало связаны с художественными традициями символизма. Они представляют собой действительно новое явление в буржуазной поэзии.

Данный период творчества этих поэтов, являющихся мелкобуржуазными попутчиками внутри акмеизма, идет целиком под знаком приспособления к империалистическим «калифам на час». Гумилев писал о Зенкевиче, что «он вполне доволен землей». Это же относится и к Нарбуту.

Если принять за чистую монету все сказанное Гумилевым и Городецким об этих поэтах, изображающих «все подлинно отверженное, слизь, грязь и копоть мира», то следовало бы занести их действительно в разряд последовательных реалистов. Известно, например, что последовательный реалист М. Горький в своих произведениях этого периода («Враги», «Мать» и др.) немало уделил внимания изображению слякоти и копоти буржуазного мира. Но здесь-то мы и встречаемся с принципиальной разницей в изображении действительности пролетарским реалистом Горьким и «акмеистическими реалистами». В стихотворении «Посаженный на кол» Зенкевич изображает потрясающую картину казни человека. Он описывает все детали этой казни:

На лике бронзовом налеты тлена
Как бы легли. Два вылезших белка
Ворочались, и, взбухнув, билась вена,
Как в паутине муха, у виска.
И при питье на сточную кору,
Наросшую из сукровицы, кала,
В разрыв кишек кровавую дыру,
Сочась вдоль по колу, вода стекала.

(1912)

Это одно из наиболее «левых» стихотворений Зенкевича. Но, несмотря на то, что поэт вещи называет своими именами, мы имеем здесь дело с самым настоящим любованием «грязью». Ведь недаром Городецкий декларативно заявлял, что «не только хорошо все уже давно прекрасное, но и уродство может быть прекрасно», что «после всех «неприятий» мир бесповоротно принят акмеизмом во всей совокупности кра-

сот и безобразий». В этом и в других стихах Зенкевича ярко осуществлен акмеистический тезис. С таким же эстетским любованием Зенкевич описывает сцену убоя скота, которая вызывает у него ассоциацию с «вечной рифмой»: любовь — кровь. Он более занят обыгрыванием «грязи», нежели ее изобличением. Как видим, Зенкевич с другой стороны подошел к тому же буржуазному эстетизму.

«Конкретность» изображений предметов и явлений, нередко очень меткие характеристики вещей, стремление к подробному и точному «как в жизни» описанию мелочей, — все это соответствует натуралистическому творческому методу поэта. И даже в своей так называемой «научной поэзии» Зенкевич не пошел дальше буржуазного натурализма. Весьма характерно, что экскурсы Зенкевича в научные области приводят его к упадочному выводу о непрочности и бренности существования: «Твари — мы плодимся и ползем, как падали бациллы разложения».

Многое из сказанного нами о Зенкевиче применимо к В. Нарбуту. Он тоже не пошел дальше натуралистического изображения слякоти мира.

Крепко ломит в пояснице,
Тычет шилом в правый бок:
Лесовик кургузый снится
Верткой девке, — лоб намок.
Напирает, нагоняет,
Рявкнет, схватит вот-вот-вот...
От онуч сырых воняет
Стойлом, ржавчиной болот.
Ох, кабы не зачастила
По грибы, да шляться в лес, —
Не пролез бы он, постылый,
Полузверь и полубес,
Не забрел бы, не облапил,
На кровать не поволок...
...Лапой груди выжимает,
Словно яблоки на квас,
И от губ не отнимает
Губ прилипчивый карась [1].

Тематически Нарбут вышел из узкого круга, очерченного буржуазной поэтикой, он изображает шахте-

[1] *В. Нарбут*, «Аллилуия», П. 1912.

ра, горшечника, — все это «неходовые» со времен народников темы. Но каков шахтер в интерпретации Нарбута? В длинном стихотворении под названием «Шахтер», состоящем из пятидесяти одной строки, лишь восемь строк автор отводит отображению шахтера:

Залихватски жарит на гармошке
Причухравший босяком шахтер.

.

А шахтер, — неистовая одурь
На него напала, как пчела, —
Голодранец, прощалыга, лодырь —
Закликает (ноченька светла!)
Любу-горлинку на огороды,
Где, как паутина, рвется мгла[1].

Как видим, даже на протяжении восьми строчек автор сумел дать своему персонажу довольно мрачную характеристику: голодранец, прощалыга, лодырь! Остальные строки стихотворения посвящены любовному роману панычa с девушкой Евдохой описанному с довольно пикантными подробностями. Шахтер оказывается всего лишь бутафорией. Конечно, о сколько-нибудь объективном изображении «народа» здесь говорить не приходится.

То же самое следует сказать о псевдонародном языке Нарбута. Язык, которым говорят его персонажи и он сам, несмотря на внешнюю «народность», в действительности очень далек от живой народной речи. Нарбут не только не преодолевает характерного порока всей буржуазно-дворянской эстетской поэзии — отрыва поэтического языка от живого народного языка, но, наоборот, еще резче проводит между ними грань. Нарочито сложные обороты, словечки типа «расчухмаривать», «причухравший» густо пересыпают поэтическую речь Нарбута, сильно затрудняя восприятие его стихов. Сравнения типа «волокнистая, как сопли», вряд ли также может считаться большим художественным достижением. В своих «языковых экспериментах» Нарбут примыкает к буржуазному крылу футуристов и, так же как они, далек от подлинной демократизации языка.

---

[1] *В. Нарбут,* «Аллилуия», П. 1912.

Народность языка Нарбута — это та самая «народность», которую всегда декларировали акмеисты.

«Зыбкость слов, — писал Гумилев, — к которым они (акмеисты. *А. В.*) прислушивались, побудила их искать в живой народной речи новых — с более устойчивым содержанием» [1].

Еще раньше журнал «Гиперборей» обещал уделить внимание на своих страницах «безымянной народной поэзии и современной деревенской песне». Однако вся «народность» в журнале представлена стихами В. Нарбута, Н. Клюева и П. Радимова. Ориентация акмеистов на Клюева и Радимова очень показательна; она еще яснее, пожалуй, вскрывает существо акмеистической «народности». Наряду с Нарбутом акмеисты буквально взяли на щит Клюева. Развивая тезис Гумилева о «живой народной речи», Городецкий писал в манифесте:

«Искупителем символизма явился бы Николай Клюев, но он не символист. Клюев хранит в себе народные отношения к слогу, как к незыблемой твердыне, как к Алмазу Непорочному. Ему и в голову не могло бы притти, что «слова — хамелеоны»; поставить в песню слово незначащее, шаткое да валкое ему показалось бы преступлением, сплести слова между собой не очень тесно, да с причудами, не с такой прочностью и простотой, как бревна сруба, для него невозможно. Вздох облегчения пронесся от его книг. Вяло отнесся к нему символизм. Радостно приветствовал его акмеизм» [2].

Но не только в «прочности» слов причина симпатии акмеистов к Клюеву. Показательны следующие строки Гумилева о Клюеве, стихи которого, по его мнению, являются «неожиданным и драгоценным подарком»:

«Просветленный, он по-новому полюбил мир, и лохмотья морской пены, и сосен перезвон в лесной блуждающей пустыне, и даже золоченые сарафаны девушек-созревушек или опояски соловецкие дородных добрых молодцев, лихачей и залихватчиков» [3].

---

[1] Журн. «Аполлон», № 1, 1913.
[2] Там же.
[3] *Н. Гумилев*, «Письма о русской поэзии», П. 1923.

Клюев, так же как акмеисты, принимает действительность такой, как она есть, прославляет «реки жизни быстротечные» и попадает этим в такт с идейными устремлениями акмеизма. Понятно, почему Клюев и его младший собрат П. Радимов даже организационно тяготели к акмеистическому «Цеху поэтов», его издательству и журналу. Издания «Цеха поэтов» выпускались с довольно «жестким» отбором. В них отсутствует не только все сколько-нибудь напоминающее общественно-демократическую поэзию, но там совершенно нет вообще «инакомыслящих», сомневающихся в «прелестях жизни». Эту «непримиримость» акмеистов хорошо иллюстрирует хотя бы приведенное выше письмо Мандельштама к Ф. Сологубу. Имена Клюева и Радимова довольно часто мелькали на страницах «Гиперборея» в анонсах о продукции «Цеха поэтов». Близость этих поэтов к акмеизму видна во всем их творчестве, и в частности в тех стихах, которые печатались в журнале «Гиперборей».

Излюбленный жанр Клюева — имитация средневековой русской былины — хорошо соответствует его псевдонародной религиозности:

Солетали ко мне други-воины
С братолюбным уветом да ласкою,
Приносили гостинцы небесные:
Воду, хлеб, виноградье Адамово,
Благовестное ветвие раево.
Вопрошали меня гости-воины:
«Ты ответствуй, скажи, добрый молодец,
Отчего ты утробой кручинишься,
Как под вихрем ель, клонишь голову?»
Я на спрос огнекрылым ответствовал:
«Ай же, други — небесные витязи!
Мое платье — заря, венец — радуга,
Перстни — звезды, а песни, что вихори,
Камню, травке и зверю утешные.
А кручинюсь, сумлюсь я, друженьки,
По земле святорусские-матери.

(1912)

Перстни, венец, платье стожарное, благовестное ветвие раево, земля святорусская, — весь лексикон и все изобразительные средства стихотворения свидетельст-

вуют о псевдонародности этого поэта. Хотя Клюев и кручинится «по земле святорусские», но его «кручина» очень далека от кручины эксплоатируемых трудовых масс деревни, зажатых прессом столыпинщины. Об этом свидетельствуют дальнейшие строки стихотворения:

Святорусский люд темен разумом,
Страшен косностью, лют обычаем,
Он на зелен бор топоры вострит,
Замуруд степей губит полымем.

(1912)

Нетрудно разглядеть подлинную идейную направленность поэзии Клюева. Это недовольство темнотой «святорусского люда», идущее со стороны «просвещенной» верхушки кулачества, нашедшей свое место под столыпинским «солнцем». «Жизнерадостность» и религиозность Клюева также сближают его с акмеистами, подчеркивая классовую основу его поэзии.

Природы радостный причастник,
На облака молюся я,
На мне иноческий подрясник
И монастырская скуфья,

(1912)

восклицает Клюев на страницах «Русской мысли», попадая в тон ее литературно-политической линии.

Религиозный древнерусский былинный лексикон, обильно уснащающий поэтическую речь Клюева, служит специфическим средством прославления мощи «мужицкой», «сермяжной» России. Идеализация «мужицкого меча» приобретает у Клюева отчетливо выраженный империалистический характер. В стихотворении «Русь», относящемся к периоду мировой войны, расшифровывается социальный смысл народности Клюева:

Не косить детине пашен,
Не метать крутых стогов,
Кладенец из красных ножен
Он повынул на врагов.

Наговорна рукоятка,
Лезвие — светлей луча,
Будет ворогу не сладко
От мужицкого меча.

У детины кудри — боры,
Грудь — Уральские хребты,
Волга-реченька — оборы,
Море синее — порты.

Он восстал за сирых братов,
И, возмездием горя,
Пал на лысину Карпатов
Кладенец богатыря.

Можно б вспять, поправши злобу,
Да покинешь ли одну
Русь Червонную — зазнобу
В басурманском полону!

Гожо ль свадебную брагу
Не в Белградской гридне пить,
Да и как же Дружку — Прагу
Рушником не подарить!

Деду Киеву похула
Алый краковский жупан...
Словно хворост, пушек дула
Попирает великан.

Славься, Русь! Краса-девица,
Ладь колечко и фату, —
Уж спрядает заряница
Бранной ночи темноту [1].

Поэзия Клюева целиком входит в общий стиль империалистической литературы, представляя собой одну из ветвей этого стиля. Отвращение Клюева к машине, к «ржавому чугуну» является художественным отражением грубого, с феодальными чертами, характера буржуазно-столыпинской реформы в деревне. Те же идейные устремления выражает поэзия Павла Радимова. «Полевые псалмы» Радимова, как и стихи Клюева, далеки от подлинных «полевых» крестьянских песен. Радимов славословит волю мудрого господа, проповедует фатализм и бессилие человека перед творением бога.

[1] *Клюев,* «Мирские думы», 1916.

Господь воздвиг Чертог на поле ржей склоненных,
Колосьев легион поет ему хвалу
И синих васильков коленопреклоненных,
Кивающих с межи уснувшему селу.
Звенит согласный хор гудящих, неуемных
Жуков, взлетающих в полуночную мглу.
Где свет дрожит от звезд упавших, опаленных.
Низринувшихся вниз в подобие орлу.
Так волей мудрою господь пути направит, —
Пусть все живущее создателя восславит!
Он руководит жизнь предвиденным концом[1].

В поэзии Радимова наряду с абстрактными гимнами господу можно встретить натуралистические картинки деревенской жизни.

Но какие персонажи входят в круг внимания поэта? Вот характерное стихотворение «Рыболовы», напечатанное в свое время в журнале «Гиперборей»:

Время — Петровки, а пища лишь лук молодой да картошка;
Если же бреднем провесть — будет уха на обед;
С этою целью идут, рамена отягчивши сетями,
Дьякон отец Никодим и Ларивоныч дьячок.
. . . . .
Звякая конским ведром, поспешает за ними вприпрыжку
Племя наследников их, — лоснятся бритые лбы[2].

Дьякон и дьячок — весьма характерные для Радимова персонажи. Сам отбор фактов и персонажей у Радимова весьма показателен, хотя автор всегда и старается соблюсти внешнюю беспристрастность повествования. Подчеркнутый натурализм в изображении, перегрузка стихов деталями и предметами — все это характерные черты художественного метода Радимова.

Поэзия Клюева и Радимова, которую дореволюционная буржуазная, а отчасти послереволюционная критика неправильно характеризовала как поэзию крестьянскую, на самом деле, как видим, входит в общий поток буржуазно-империалистической поэзии. Творчество этих поэтов дает возможность нам более полно и всесторонне осмыслить и понять литературный стиль русского империализма, который не может быть ограничен поэтической практикой какой-либо школы.

[1] *П. Радимов*, «Полевые псалмы», Казань 1912.
[2] *П. Радимов*, «Земная роза», Казань 1914.

VI

Говорить о каком-то едином художественном методе акмеизма, как и вообще империалистической поэзии, не приходится. Приняв «этот мир», кларисты, акмеисты и идейно примыкающие к ним поэты пошли к прославлению его различными путями.

В акмеизме, как в фокусе, выразились разноголосица и внутренняя разноречивость буржуазно-дворянской поэзии этой эпохи. Художественные принципы акмеизма не были и не могли быть едиными, монолитными.

Тем более неверно было бы принять термин «акмеистического реализма». А между тем, такой ошибочный взгляд на акмеистическое наследство приходится встречать не только в дореволюционной буржуазной критике, но и в современной, претендующей на звание марксистской. Так, И. Оксенов совсем недавно снова попытался воскресить термин «акмеистический реализм». В это понятие он умудрился вложить основные качества советской поэзии. Он говорит о стихотворении В. Саянова «Золотая Олекма»: «Акмеистичность этого замечательного стихотворения — в его необычайной четкости, ясности и простоте, в соединении мужественной лирической интонации с обилием конкретных деталей внешнего мира... В этих стихах черта за чертой возникает законченный реалистический образ старого приискателя-партизана» [1].

Выходит, что «необычайная четкость», ясность, простота и, наконец, законченная реалистичность образа — все от акмеизма. Ошибка И. Оксенова кроме некритического подхода к наследству акмеизма заключается еще в том, что он рассматривает метод акмеизма как нечто целое.

«Предметность, — пишет он, — усвоенная на примерах произведений акмеизма, может стать ступенью к той подлинной конкретности, которая является необходимой предпосылкой к реализму поэзии. Акмеизм, обратившись к «вещности», стремился сохранить равновесие между изобразительными и чисто лирическими

[1] Газ. «Литературный Ленинград», № 24, 1934, статья «Советская поэзия и наследие акмеизма».

элементами поэтического произведения. Отсюда — строгость и соразмеренность композиций как одна из основных заповедей акмеизма».

Такой же недиференцированный взгляд на акмеизм характерен и для другого критика — Н. Степанова. Он пишет: «В поисках путей преодоления абстрактного, бесцветного, инертного стихового слова поэты снова обращаются к стихам акмеистов, к принципу «предметности» слова, принципам четкой композиционной структуры стиха» [1].

Излишне специально доказывать порочность такого «сплошного» подхода к акмеизму. Кроме того здесь имеется другая ошибка, не менее крупная, — Н. Степанов, излишне переоценивая «предметность» акмеизма, пытается ориентировать советскую поэзию на «поворот» от... «футуристического» периода к «акмеистическому».

«Принципы акмеизма, — пишет он, — приобрели за последнее время особенно большое значение... акмеистическая культура стиха начинает за последнее время вытеснять футуристическую» (?). Все эти теории «поворота» вытекают из понимания освоения поэтической культуры прошлого, как простого возвращения к ней. Не случайно И. Оксенов и Н. Степанов почти буквально повторяют уже сказанное ранее буржуазно-формалистической критикой и самими акмеистами. И реализм, и предметность, и конкретность — все эти качества акмеистов были отмечены еще Жирмунским на страницах «Русской мысли». Вслед за ним эти тезисы в измененном виде были преподнесены Ю. Айхенвальдом. Отсюда же идет недиференцированный взгляд на акмеизм. Так, Б. Эйхенбаум писал:

«Акмеисты считали своей основной задачей сохранение стиха как такового; равновесие всех его элементов — ритмических и смысловых — составляло их главную заботу. Они отказывались от музыкально-акустической точки зрения, но традиционную ритмическую основу сохранили и усовершенствовали» [2].

---

[1] Газ. «Литературный Ленинград», № 35, 1934, статья «Поэтическое наследие акмеизма».

[2] *Б. Эйхенбаум*, «Анна Ахматова», П. 1923, стр. 66.

Как видим, здесь речь тоже идет об акмеизме «вообще». Нетрудно заметить также, что цитированные выше статьи Степанова и Оксенова восходят к традициям формализма. Формалисты также целиком отождествляли практику и теорию буржуазных поэтических школ.

Достоинство акмеистской поэзии на самом деле может быть правильно понято лишь в конкретно-историческом контексте. Не следует забывать, что акмеисты имели относительно прогрессивное значение в ту эпоху, когда в поэзии господствовала мистика. Но совсем напрасно некоторые критики пытаются сделать акмеистические принципы столь же актуальными в наши дни. А разве не отсюда идет утверждение об «особо большом значении» принципов акмеизма «за последнее время»? Если к этому еще прибавить «школьный», ограниченный подход к акмеизму, то вредность такой ориентации советской поэзии на поэтическое наследство будет еще более ясна.

Мы видели, что никто из акмеистов не был реалистом. Провозглашенный «Золотым руном», а позже Гумилевым «запоздалый» русский буржуазный «ренессанс» имел очень мало признаков подлинного ренессанса.

Русская буржуазная поэзия не смогла даже приблизиться к тому классическому буржуазному реализму, до которого возвысилась французская буржуазная поэзия в XIX веке. Русская буржуазия XX века и ее идеологи не были заинтересованы в трезвом материалистическом познании мира. Если на Западе в эпоху подъема буржуазии идеологи этого класса выступили под знаменами материализма и атеизма, то идеологи русской буржуазии восприняли все самое гнилое и упадочное из новейшей философии Запада. Их творческий метод соответствует их философии.

На первый взгляд может показаться странной сама постановка вопроса о философии акмеистов. Если, например, символисты обнаружили большой интерес к философским течениям, старались создать свою философскую систему, то акмеисты, наоборот, всячески подчеркивали свою «беззаботность» по части филосо-

фии. Но значит ли это, что они не утверждали определенной философии? Перефразируя слова одного французского драматурга, можно сказать: гони философию в дверь, она влетит в окно.

Символисты соответственно своему устремлению в потусторонний мир проявили особый интерес к идеалистическим философским системам. Их философские предки — Кант, Ницше, Шопенгауер, Владимир Соловьев. Правда, их философские взгляды были крайне неглубоки и эклектичны, что и дало им возможность соединять различные философские системы, но общая их идеалистическая ориентировка несомненна. Больше всего «духу» символизма соответствовала философия Канта. Мережковский в первом символистском манифесте — в статье «О причинах упадка и о новых течениях современной литературы» (1894 г.) — положил начало культу кантианства.

«Новейшая теория познания, — писал он, — воздвигла несокрушимую плотину, которая навеки отделила твердую землю, доступную людям, от безграничного и темного океана, лежащего за пределами нашего познания. И волны этого океана уже более не могут вторгнуться в обитаемую землю, в область точной науки. Фундамент первой гранитной глыбы циклопической постройки, великой теории познания XIX века, заложил Кант. С тех пор работа над ней идет непрерывно, плотина воздвигается все выше и выше».

Вместе с философией Канта символисты во многом заимствовали и его эстетику, из которой выросла декадентская теория искусства для искусства. Идейная перекличка символистов с Кантом весьма знаменательна. «Гранитная глыба» философии Канта явилась выражением трусливой, компромиссной идеологии немецкого бюргерства конца XVIII века. Немецкая буржуазия вынуждена была итти на союз с феодальным юнкерством против буржуазной диктатуры Наполеона, которая прокладывала путь капитализации Германии, одновременно помогая ее национальному угнетению. Великая буржуазная французская революция напугала даже наиболее левых идеологов немецкой буржуазии, заставила их шарахнуться вправо от республиканских идеалов.

Знаменем этой трусливой буржуазии явилась философия Канта, сочетавшая в себе прогрессивные устремления с филистерским крохоборчеством. Не случайно поэтому, что в новейшую эпоху загнивания и упадка буржуазии возрождается интерес ее идеологов преимущественно к Канту. Модернизированная философия Канта на новом этапе жизни буржуазии выражает и старческую дряхлость ее, — отказ от объективного познания мира, неумение и нежелание считаться с фактами современного естествознания.

Кларисты, а за ними акмеисты отказались от кантианской философии, как и от философии вообще. Только Брюсов, творчески сложившийся на философских принципах символизма, сохранил склонность к теоретическим построениям и идейным поискам. Акмеисты же были особенно последовательны в отрицании всякой философской метафизики. Их лозунг сформулирован Гумилевым: «Только не думать». Недаром Гумилев видел у Городецкого (только ли у Городецкого?) «не гимн созревающей мысли, а непосредственное успокоение бытием» [1]. Идеологи «удовлетворенного» класса оказались неспособными на какие-либо идейные «поиски», но тем не менее они восприняли от Канта его эстетические взгляды, являющиеся основой формализма в искусстве. Брюсовская теория свободы искусства от политики, взгляд Кузмина на искусство как на веселое ремесло, проповедь чистого искусства Анненским, наконец подчеркнутый формализм Гумилева, — все это разновидности новейшего издания кантианской эстетики.

«В книге неприятно поражает отсутствие чисто литературных задач», — таково обычное обвинение, предъявляемое Гумилевым к не удовлетворяющим его вкус поэтам.

Являясь в эстетике последователями кантианского формализма, в своей философии кларисты и акмеисты сочетали позитивизм с субъективным идеализмом.

Еще в раннем стихотворении «Краски» Брюсов, разговаривая со своим двойником — пятнадцатилетним

---

[1] *Н. Гумилев,* «Письма о русской поэзии», П. 1923.

«позитивистом», вкладывал в его уста следующие слова:

...Мне ясна моя цель,
Я, наверно, не стану петь цветы, подобно Фету.
Я люблю точное знание, презираю свирель, —
Огюст Конт навсегда указал дорогу поэту[1].

Тогда Брюсов еще только смутно сочувствовал своему двойнику. Но он «предвидел» свою будущую философию. Известно, что Вяч. Иванов называл Брюсова позитивистом в символизме. Точно так же Георгий Чулков объявил позитивистами акмеистов. Новейшие последователи Огюста Конта не были позитивистами даже в той мере, как их учитель. И здесь они взяли больше гнилого, чем здорового. Философия Конта, являясь половинчатой реакцией на идеализм, сама включала в себя много элементов субъективного идеализма. Отказываясь от «метафизики», выступая за позитивные знания, основанные на опыте, Конт в своих обобщениях приходил к идеализму.

А его новейшие последователи? В статье «Священная жертва» Брюсов писал: «Выразить свои переживания, которые и суть единственная реальность, доступная нашему сознанию, вот что стало задачей художника»[2]. Этот субъективно-идеалистический тезис Брюсов повторил позже, в 1913 году, в статье об акмеизме.

Кларист Волошин, ратуя за пересмотр принципов символизма, писал: «Я изображаю не явления мира, а свое впечатление, получаемое от них»[3]. Ту же философию утверждал Гумилев, считавший, что «акмеисты изображают не прекрасное, а свое ощущение от него», и что «не в объекте, а в субъекте лежит основание для радостного любования». Эта субъективно-идеалистическая философия вполне отвечала существу кларизма-акмеизма, вынужденного прикрашивать «грязную» действительность.

Этот субъективный идеализм в «новой поэзии» сочетался со стремлением к «вещности», детализму. Эти две струи можно проследить в творчестве и Ахматовой,

[1] *В. Брюсов*, «Tertia vigilia», М. 1900.
[2] Журн. «Весы», № 1, 1905.
[3] Журн. «Аполлон», № 4, 1910.

и Гумилева, и Городецкого. Наиболее полное, почти «философское выражение» они получили у Мандельштама, и в поэтической практике эти две струи вовсе не противостоят друг другу, точно так же и в философии субъективный идеализм всегда является естественным дополнением позитивизма.

V

Философские и художественные принципы акмеизма вовсе не являлись монополией узкого круга поэтов, объединившихся в организационно оформленную группу. Теория и поэтические принципы акмеизма во многом типичны для всего фронта империалистической поэзии. Принципы акмеизма нашли свое выражение в поэтической практике даже тех поэтов и направлений, которые враждовали с акмеистами, принадлежали организационно к другим школам. Групповая полемика вокруг мелких, несущественных вопросов часто мешала увидеть общие позиции, объединяющие тех или иных поэтов с акмеизмом. Сами буржуазные литераторы, за отдельными исключениями, не могли, конечно, подняться до осознания этого факта. Как исключение — интересна редакционная статья народнического журнала «Заветы», посвященная акмеизму. В этой статье указывалось, что поэты, назвавшиеся «акмеистами», не исчерпывают содержания этого термина, что «писатели, стоящие вне круга акмеистов», часто «акмеистичнее самих акмеистов». Редакция органа выродившегося народничества, ставшего опорой столыпинщины, указав на главные признаки акмеизма, причислила и себя к «акмеистам», оговаривая, однако, теоретическую беспомощность своих соратников. В этой статье мы читаем:

«Приятие мира», «приятие жизни», полнота бытия, вера в жизнь, вера в человека и признание его самоцелью — вот основные камни нашего мировоззрения; нам уже приходилось не один раз говорить об этом на страницах «Заветов». Казалось бы, поэтому нам надо всецело признать «акмеизм», который кладет те же

самые положения во главу угла своей теории»[1]. Но... все дело в теоретической слабости акмеистов. «Акмеисты детски беспомощны в области философии», — отмечает редакция, но тут же успокаивает своих «соратников»: — «но это не мешает нам совершенно иначе относиться к стихам этих авторов, ибо стихи эти сами по себе, а теория сама по себе».

Верно, конечно, что акмеисты были теоретически беспомощны, верно, что они в свои теоретические декларации внесли много субъективного, иногда, как это часто бывает, рассчитанного на внешний эффект. Другие буржуазные поэты и группы выдвигали свои принципы, еще более субъективные и групповые. Так создавались «манифесты», «школы», «направления», появившиеся в обильном количестве в эту эпоху. Поэтому неправильно было бы в анализе буржуазно-дворянской поэзии придерживаться организационных рамок школ. Принадлежность поэтов к той или иной группе подчас только затемняет существо дела.

В буржуазной критике был распространен взгляд о противоположности акмеистов и футуристов, выступивших на литературную арену почти одновременно. Известно, что футуристы в своих манифестах посылали акмеистов (как они выражались — «свору Адамов») «к чорту» (см. манифест под названием «Идите к чорту!»). Этого факта было уже достаточно, чтобы увидеть противоположность этих двух течений.

В данной работе мы лишены возможности дать сколько-нибудь подробный анализ футуризма, являющегося еще более противоречивым течением. Отметим лишь, что он объединял поэтов различных социальных и художественных физиономий. Для одних футуристов (В. Маяковский) борьба против эстетических канонов буржуазной поэзии была органической формой социального протеста, для других (И. Северянин) — лишь внешним приемом «эпатажа» буржуазной общественности. Если Маяковский идейно и художественно противостоял акмеизму, то буржуазная эстетская часть футуризма (главным образом эгофутуризм) во главе с

---

[1] Журн. «Заветы», № 5, 1913.

Игорем Северяниным, по сути дела, идейно примыкала к акмеизму.

Северянин вначале был вождем петербургской группы поэтов-эгофутуристов, которые после его ухода частью перешли к футуристам, частью объединились в группу «Петербургский глашатай», продукция которой за отдельными исключениями не представляет никакой художественной ценности. В своих стихотворных манифестах «Эгофутуризм», вошедших в сборник «Громокипящий кубок» (1913), Игорь Северянин демонстрирует еще большую беспомощность, нежели акмеисты. За внешними «сюрпризами» («мы живы острым и мгновенным», «что ни слово, то сюрприз», «быть ледяным, но вдохновенным»), а также самовосхвалением («я гений, Игорь Северянин») легко увидеть общность исходных позиций эгофутуризма и акмеизма. Главный смысл поэзии Игоря Северянина — удовлетворение жизнью и патетическое ее восхваление.

Какие шири! дали! виды!
Какая радость! воздух! свет!

Или:

В моей душе такая россыпь,
Сиянье жизни и тепла![1]

Все это своей грубой тенденциозностью очень напоминает «восторг» Городецкого.

Господи, сколько прекрасного
В мире всезвездном твоем,
С замыслом творчим согласного, —
Миру хвалу мы поем![2]

У Северянина мы видим тот же тезис о первобытности (высказанной им еще до акмеистов):

Я с первобытным неразлучен,
Будь это жизнь ли, смерть ли будь[3].

Северянину тоже надоели «дурманы», от которых его душа стремится «в примитив» (вспомним провозглашение акмеистами звериности «без когтей»!). Так же

[1] *И. Северянин*, «Громокипящий кубок», М. 1913.
[2] *С. Городецкий*, «Цветущий посох», П. 1914.
[3] *И. Северянин*, «Громокипящий кубок», М. 1913.

как и акмеисты, Северянин демонстрирует свои симпатии к Брюсову, с той, однако, разницей, что «гений Игорь Северянин» смотрит на Брюсова не как на учителя, а как на равного («и только вы, Валерий Брюсов, как некий равный государь»). Не случайно Северянин был выдвинут в литературу Брюсовым, Гумилевым и Сологубом. В одной из статей о Северянине Брюсов писал:

«Автор этой статьи гордится тем, что он вместе с Ф. Сологубом и Н. Гумилевым был в числе тех, кто много раньше других оценили подлинное дарование Игоря Северянина» [1].

Северянин, так же как акмеисты, является продолжателем идейно-художественной линии кларизма. Пожалуй, единственно, что прибавил Северянин к уже сказанному до него кларистами, это его «сюрпризы», — необычайные словообразования, неологизмы. Это-то и создало видимость «принципиально нового» в поэзии Северянина. Однако не кто иной как В. Брюсов, один из первых «заметивший» и «благословивший» Северянина, совершенно правильно видел в этих «сюрпризах» чисто внешнюю эффектность.

«Нет, — писал Брюсов, — в новаторы Игорь Северянин попал случайно, да, кажется, сам тяготится этим званием и всячески старается сбросить с себя чуждый ему ярлык футуризма» [2].

«Сюрпризы» Северянина являются как бы средством компенсации его идейной никчемности и трафаретности. Ведь все темы Северянина еще раньше были исчерпывающе разработаны Кузминым. Если поэзия Кузмина ориентировалась на буржуазные культурные салоны, то поэзия Северянина рассчитана на «широкое потребление» буржуазного обывателя. Если Кузмин брал сюжеты и темы из прошлых эпох и истории, то Северянин принципиально отказывается от всякой книжности:

Не мне в бездушных книгах черпать
Для вдохновения ключи, —

---

[1] Сборник «Критика об Игоре Северянине», П. 1916.
[2] Там же.

Я не желаю исковеркать
Души свободные лучи [1].

Северянин обнаруживает полную беспомощность, когда речь заходит о вещах, требующих для своего изображения хотя бы минимума культурности. Брюсов справедливо указывал на многочисленные ляпсусы в стихах этого поэта. Так, например: «краснокожие в Мексике мечут бумеранг», «Нерон клянет свой трон, а гетеры глядят на него из лож партера».

«Не видно, — замечает Брюсов, — знакомства с литературой, что казалось бы для поэта обязательным» [2].

Недаром Северянин своими учителями провозгласил обывательских поэтов — Мирру Лохвицкую и К. Фофанова, которых он противопоставлял устаревшему Пушкину («для нас Державиным стал Пушкин»).

Жизненная философия Северянина очень несложна:

Что значит жить? Для вас — не знаю,
Жить для меня — вдыхать сирень,
В крещенский снег стремиться к маю,
Благословляя новый день.

Игорь Северянин в своих стихах наиболее, пожалуй, полно воплотил тезис акмеистов: «Светлая ирония встала теперь на место немецкой серьезности, которую так взлелеяли наши символисты» (Гумилев) [3].

Недаром Мережковский так обрушился на Северянина за легкомыслие.

Так же как у Кузмина, излюбленная тема у Северянина — любовь, но интерпретация этой темы у Северянина, пожалуй, еще более легкомысленна. Избегая в своих стихах общественных «вопросов», Северянин, однако, на деле отнюдь не чужд политики. Она очень часто «проглядывает» даже в его «интимных» стихах. Вот, например, характерное с этой точки зрения стихотворение «Трехцветный триолет»:

Пойдем, Маруся, в парк; оденься в белый цвет
(Он так к тебе идет! Ты в белом так красива!),
Безмолвно посидим на пляже у залива.
Пойдем, Маруся, в парк; оденься в синий цвет,

[1] *И. Северянин*, «Громокипящий кубок», М. 1913.
[2] «Критика об Игоре Северянине», М. 1916.
[3] Журн. «Аполлон», № 1, 1913.

И буду я с тобой — твой рыцарь, твой поэт
И буду петь тебе восторженно-ревниво.
Пойдем, Маруся, в парк. Оденься в алый цвет;
Он так тебе к лицу, ты так красива!

(1913)

Как видим, тенденция выражена хотя и «тонко», но «прозрачно». Трехветный флаг — символ самодержавия Руси. Этот трехцветный флаг Северянин воспел более откровенно и прямо в стихах об империалистической войне:

Когда отечество в огне
И нет воды, — лей кровь, как воду...
Благословение народу!
Благословение войне![1]

(Август 1914)

Восклицание и риторика — обычный прием Северянина. Это результат потери чувственной связи с реальной жизнью, несмотря на подчеркнутую, нарочитую «жизненность» его стихов. Легкость и бездумность Северянина соединяется с весьма незначительной культурностью поэта. Поэзия его поэтому в плане литературного наследия представляет минимальную ценность. Успех Северянина в буржуазных читательских кругах — один из признаков эстетического вырождения этого класса. Пашуканис в предисловии к книге «Критика о творчестве Игоря Северянина» писал:

«Редко приходится видеть, чтобы на долю поэта выпадало такое совершенно необычное внимание, какого удостоился Игорь Северянин от самых разнообразных кругов читающей публики».

В этой книге приводится между прочим, интересный отзыв Льва Толстого о Северянине, который одновременно является и отзывом о читающей этого поэта публике. Когда некий Наживин прочел Л. Толстому стихи Северянина, Толстой сперва посмеялся, а затем будто бы сказал: «Чем занимаются, чем занимаются... Это литература! Вокруг — виселицы, полчища безработных, убийства, невероятное пьянство, а у них — упругость пробки».

Из других эгофутуристов наиболее близко к Северянину стоит Вадим Шершеневич, продолжатель светской

«галантерейной» традиции. Вот его поэтическая программа:

Обращайтесь с поэзами, как со светскими дамами,
В них влюбляйтесь, склоняйтесь перед ними с мольбами,
Не смущайте их душу безденежными драмами,
Но зажгите остротами в глазах у них пламя,
Нарумяньте им щеки, подведите мечтательно
Темно-синие брови, замерев в комплименте,
Уверяйте их страстно, что они обаятельны,
И, на бал выезжая, их в ленты оденьте.

Как видим, многое в поэзии эгофутуристов роднит их с акмеистами. Весьма показательно, что Северянин и его коллеги по эгофутуризму, чувствуя близость к акмеизму, тяготели к этой школе, хотя организационно их тяга и не была «оформлена». Но, например, для публичного отказа от кружка «Ego» Северянин и его поэтические друзья—Г. Иванов и Грааль Арельский — выбрали трибуну акмеистического журнала «Гиперборей». Принимая во внимание литературную групповщину, которая особенно характерна для эгофутуристов, факт апелляции этих поэтов к акмеистическому органу представляется симптоматичным. Характерно, что с момента отказа от «Ego» Г. Иванов и Грааль Арельский тесно связались с акмеистскими изданиями. Георгий Иванов стал даже впоследствии ярым знаменосцем акмеизма и его присяжным критиком. Только чисто случайные причины помешали Игорю Северянину войти в группу акмеистов, — он был увенчан будетлянами, будущими футуристами. Так возник союз между московскими будетлянами и петербургскими эгофутуристами, ознаменовавшийся созданием единой школы русских футуристов.

Несколько позже Маяковский крикнул по адресу Северянина: «Как вы смеете называться поэтом и, серенький, чирикать, как перепел?!», хотя одно время и он был в «блоке» с Северяниным.

Но в рядах футуристов были кроме Маяковского типично буржуазные поэты.

«Заумь», которая была провозглашена футуристами, несмотря на свою внешнюю левизну, являлась типичным продуктом буржуазного распада. «Заумь», будучи

реакцией на штамп и однообразие буржуазной поэзии, однако, сама насквозь буржуазна и реакционна. На долю буржуазных поэтов этой эпохи выпала незавидная участь: или неизбежно повторять те же избитые темы и идеи—тоски, любви, смерти, утомленности и т. д., или создавать совершенно «новое», «совершенно не похожее». По первому пути пошли Северянин, Г. Иванов и другие, по второму — Бурлюки, Хлебников. Но все это разновидности одного явления. За внешней левизной заумников нетрудно увидеть знакомые буржуазные идеи. Крайне показательно, например, что сборник футуристов «Садок судей» № 1 открывается следующим стихотворением Василия Каменского:

Жить чудесно! Подумай:
Утром рано с песнями
Тебя разбудят птицы, —
О, не жалей недовиденного сна! —
И вытащат взглянуть
На розовое солнечное утро.
Радуйся: оно для тебя.
Свежими глазами
Взгляни на луг, взгляни!
Огни. Блестят огни.
Как радужно, легко! [1]

Чем, в сущности, отличается это радостное упоенье жизнью (с характерными восклицательными знаками) от жизнелюбивых восторгов акмеистов? Не этим ли объясняется факт лестной оценки Гумилевым «кружка писателей», объединившихся вокруг «Садка судей». В рецензии на второй сборник «Садка судей» Н. Гумилев (под псевдонимом Н. Г.) писал на страницах «Гиперборея»:

«Кружок писателей, объединившихся для издания этого сборника, невольно внушает к себе доверие, как и несомненной своей революционностью в области слова, так и отсутствием мелкого хулиганства. Главное

[1] Это стихотворение, типичное для буржуазной поэзии той эпохи, не типично, однако, для творческого пути В. Каменского, входящего вместе с Маяковским в левое крыло футуризма. На примере этого стихотворения легко увидеть, что левые футуристы имели точки соприкосновения с буржуазными эстетами, что и сделало возможным их объединение под одной крышей.

внимание он уделяет пересмотру стилистических проблем и стремится вернуть слову ту крепость и свежесть, которые утеряны им от долгого употребления».

На самом деле, однако, «революционность» буржуазного крыла футуристов весьма ограниченна, ибо она менее всего распространяется на содержание, оставаясь камерной «революцией», как бы поэтическим «дворцовым переворотом».

Вся несложная философия Давида Бурлюка сводилась к теории искажения действительности, осуществлявшейся в творческой практике многими футуристами. Поэзия и живопись Бурлюков — заумно-реакционны. Из всех заумников наиболее интересной фигурой является Хлебников — поэт большого художественного таланта. Но и его заумная неврастеническая поэзия свидетельствует, что талантливые люди упадочных классов находятся на ущербе.

Хлебников явился идеологом славянофильской фракции в футуризме. Еще в 1908 году он выступил с манифестом, в котором предсказывал войну славян с немцами, являясь апологетом этой «великой», «спасительной» войны. Славянофильские, расовые идеи, теории исторической миссии славянской расы получили наиболее широкое распространение в буржуазных кругах, а также в среде футуристов накануне империалистической войны. Они пропагандировались не только в публичных выступлениях футуристов, но и в поэтической практике некоторых из них, особенно в поэзии Хлебникова и Бенедикта Лившица. В своих недавних мемуарах сам Б. Лившиц склонен даже считать, что расовая концепция лежала в о с н о в е поэзии футуристов. «В основу футуристической эстетики,— пишет он,— было положено порочное представление о расовом характере искусства. Последовательное развитие этих взглядов привело Маринетти к фашизму. В своем востоколюбии русские будетляне никогда не заходили так далеко, однако и они не свободны от упрека в националистических вожделениях»[1].

---

[1] *Бенедикт Лившиц*, «Полутораглазый стрелец». Издательство писателей в Ленинграде, 1933 г.

Ошибочно, конечно, приписывать расовую концепцию всему футуризму, как это делает Б. Лившиц. Поэзия Маяковского и других левых, мелкобуржуазных футуристов была далека от славянофильства и востоколюбия, наоборот, она была пронизана урбанистическими мотивами, выражая вместе с тем стихийный протест против «хозяев» капиталистического города. Но бесспорно, что представление о расовом характере искусства было вполне органично выражено в поэзии Хлебникова и Б. Лившица, что, кстати, и дало повод Лившицу сделать свое неверное обобщение. Весьма характерно, что Хлебников и Лившиц выступали против Маринетти, приехавшего в 1914 г. в Россию. В их протесте мы видим не отрицание империализма, знаменосцем которого является Маринетти, а утверждение своего «особого», «славянского», «антиурбанистического» империализма.

Здесь по существу столкнулись два национализма, две национальные разновидности империалистической идеологии.

Расовая теория, которую проповедывали футуристы, очень импонировала империалистическому конквистадору Гумилеву. Она их логически привела к приятию империалистической войны. Б. Лившиц, активный деятель футуризма, свидетельствует об этом.

«Почему, — спрашивает он, — расовая теория искусства приводит меня и моих друзей в январе 14-го года к отвержению всей германской культуры? Почему адмиралтейство, новая Голландия, биржа — весною того же года отказываются выражать только архитектурную идею и навязывают себя как символы идеи великодержавности? Почему первое дыхание войны, сдувая румяна со щек завсегдатая «Бродячей собаки», застает его уже распрощавшимся без сожаления с абстрактной формой, с расшатанным синтаксисом, с заумью, застает принявшим войну не как тему, а как личный жребий?»

«Уже летом четырнадцатого года с потрясающей ясностью вскрылась подлинная социальная подоплека наших «противонаправленческих» выступлений, приобрели совершенно отчетливый общественно-политический смысл наши поэтические и теоретические выска-

зывания. Отрицать или замалчивать это невозможно»[1].

К этому следует лишь внести добавление, что социальная «подоплека» футуризма вскрывалась и раньше, но в эпоху войны она стала лишь более «наглядной». Лишь немногие из футуристов (и прежде всего В. Маяковский) пошли иной дорогой. Маяковский будучи связан с футуризмом некоторой общностью своих стилевых поисков, с самого начала своего творчества выступил, в противоположность идейно «нейтральным» заумникам, как яростный отрицатель буржуазной действительности, как мелкобуржуазный бунтарь и протестант. Буржуазных же поэтов из футуристского и акмеистского лагерей роднил в числе прочих обстоятельств формализм, свойственный и тем и другим. Весьма показательно, что новейший формализм в литературоведении с момента своего возникновения ориентировался на художественную практику этих двух направлений. Формалисты рука-об-руку с футуристами и акмеистами боролись за раскрепощение поэтического слова от «посторонних» задач.

«Основным лозунгом, объединившим первоначальную группу формалистов, — по словам В. Эйхенбаума, — был лозунг раскрепощения поэтического слова от оков философских и религиозных тенденций, все более и более овладевавших символистами»[2].

Эта работа формалистов шла в унисон с практикой футуристов и акмеистов. Так невидимой нитью связывались между собой буржуазные литературные направления и школы, кажущиеся внешне «противоположными» друг другу.

Групповые стычки буржуазных школ и направлений, особенно обострившиеся накануне империалистической войны, зачастую носили не принципиальный характер и лишь затемняли существо дела — общность классовых позиций враждующих между собою групп. Действительный водораздел лежал между буржуазным литературным лагерем и лагерем пролетарским. Внутри бур-

---

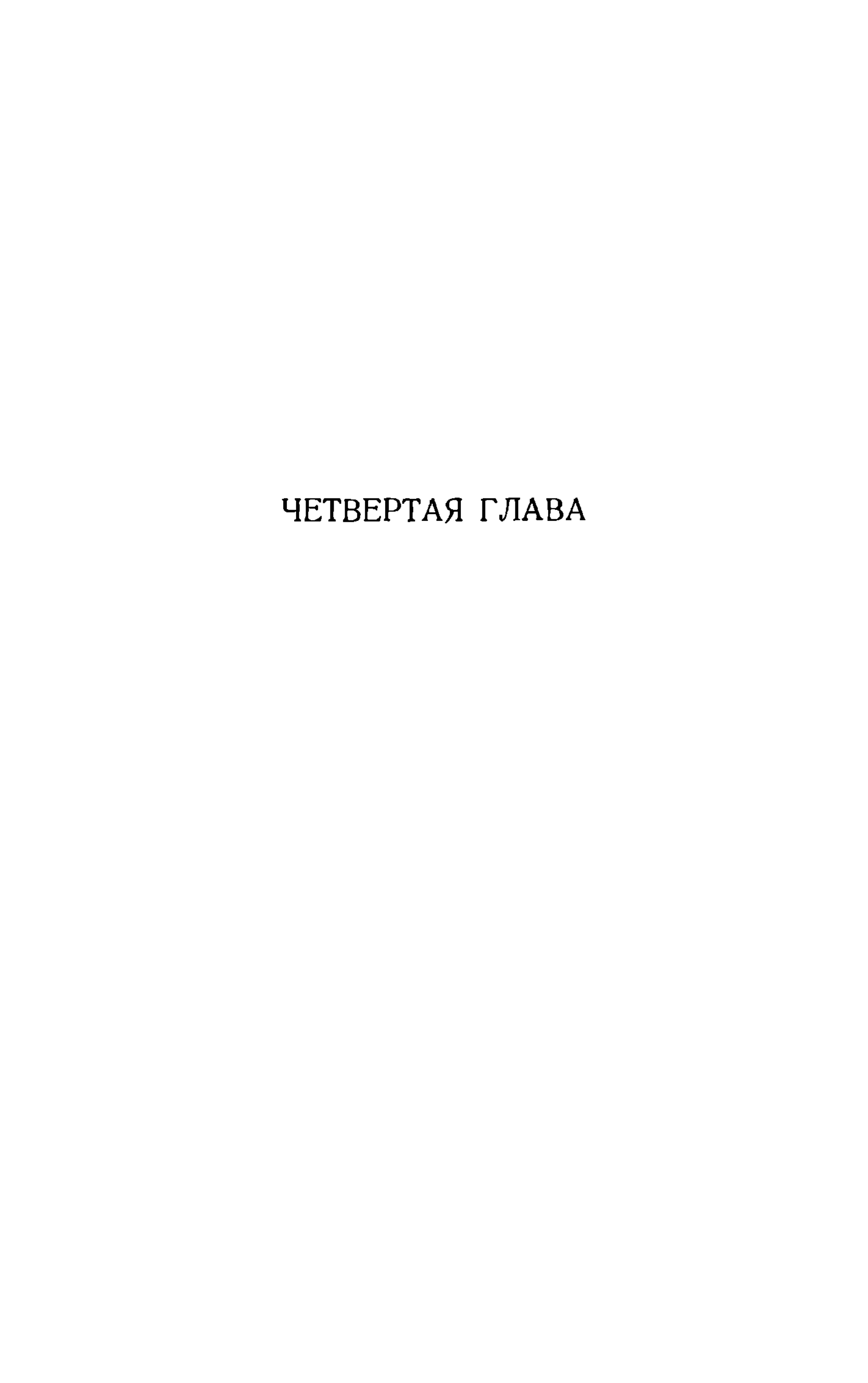
[1] *Бенедикт Лившиц*, «Полутораглазый стрелец», Изд. писателей в Ленинграде, 1933.

[2] Сборник «Литература, теория, критика, полемика», Л. 1927 г.

жуазного поэтического отряда накануне империалистической войны происходил процесс все большей и большей консолидации сил на основе империалистической идеологии, — процесс, который, однако, не всегда осознавался отдельными, спорящими между собой литературными группами.

На примере творчества кларистов, акмеистов, буржуазного крыла футуризма, поэзии Клюева и Радимова, мы видели, что эти традиционно считающиеся «противоположными» поэты приходили различными путями к единой цели — прославлению империализма. Империалистические устремления с особой полнотой были выражены в художественной практике и теоретических выступлениях акмеизма, шествующего в передовых рядах империалистической поэзии. Своей внутренней противоречивостью и разношерстностью акмеизм типичен для всего фронта буржуазной литературы. Но именно поэтому он не может быть правильно и глубоко понят в изоляции от всего широкого фронта империалистической поэзии данной эпохи.

Это с особенной ясностью вскрылось в 1914 году, после первых пушечных выстрелов.



ЧЕТВЕРТАЯ ГЛАВА

I

Процесс идейно-творческой «перестройки» и консолидации буржуазной поэзии на империалистической основе окончательно завершился в эпоху мировой войны.

«Война сама по себе, — писал Ленин, — не изменяет того направления, в котором развивалась политика до войны, и лишь ускоряет это развитие»[1]. Это положение, отмеченное Лениным, целиком применимо и к области буржуазной литературы. В военно-патриотической поэзии мы видим выражение тех стремлений, под знаком которых шло формирование поэзии господствующих классов накануне войны.

Известно, каким дружным патриотическим хором встретили войну буржуазно-дворянские литераторы различных направлений и групп. Война сняла мелкие групповые разногласия между «школами» и «направлениями». Классовые интересы в момент, когда судьбы России решались на фронтах, встали выше мелких литературных склок. Критики забывают старые групповые критерии при оценке художественных качеств произведений. Появляется новый критерий этой оценки — как произведение агитирует за империалистическую политику. Акмеист Г. Иванов, до войны особенно отличавшийся «групповщиной», писавший когда-то, что подлинно новая поэзия представлена лишь на страни-

[1] *Ленин*, т. XIX, стр. 50—51, «О программе мира», 1916.

цах «Гиперборея», теперь одинаково приветствует всех патриотических поэтов, невзирая на принадлежность к той или иной группе, нередко отдавая предпочтение своим вчерашним противникам. Однако Г. Иванов вовсе не отказывается от акмеистической «партийности». Но теперь эта партийность понимается шире, нежели раньше. Уже до войны можно было видеть, что фронт «бодрой», «жизнерадостной» империалистической поэзии вовсе не ограничивается участниками цеха акмеистов, как наивно полагал Г. Иванов в 1912 году.

В период войны акмеисты сами расшифровали классовый смысл своей программы, который до этого всячески ими затемнялся. Вот как, например, С. Городецкий комментирует акмеистический манифест на страницах шовинистического «Лукоморья»:

Моя земля, земля родная,
Россия милая моя!
Твой вечный подвиг вспоминая,
Ликую беззаветно я.
Ничто не страшно мне с тобою,
Благословенно все с тобой;
И тяжбы долгие с судьбою,
И юных кровь, и смертный бой.
Не праздны беды и несчастья,
И даже слезы матерей
Ты чудодейственною властью
Отри, великая, скорей.

Ранее «неопределенные» восторги «этим миром», «землей» теперь наполняются более ясным содержанием. Земля — это «родная», «милая» Россия, выступившая для совершения «великого подвига». И даже знаменитый Адам, эта «загадочная личность» акмеистических манифестов, наконец обрел свою родину в России.

Я малодушных презираю,
Отчаявшихся не пойму.
Ведь если быть Адама раю,
В России надо быть ему[1]...

утверждает тот же Городецкий.

Мы видели, что многие из символистов еще до войны начали прославлять «земной рай». Теперь они вместе с

[1] *С. Городецкий,* «Четырнадцатый год», П. 1915.

акмеистами стали в первые ряды патриотов, превозносящих «святой» образ матушки-России. Война форсировала темпы перестройки многих поэтов, уходящих ранее «во внутренний мир». Г. Иванов вполне резонно увидел в военных стихах буржуазных поэтов различных направлений реализацию художественных принципов акмеизма.

«Военные стихи наших поэтов, — писал он, — не только простой отклик на события, всех волновавшие, — они несут в себе признаки, пусть слабые, но очевидные, подлинного перерождения нашего одряхлевшего модернизма. Все полуощущения, все полутона, всякая смутность и неопределенность сразу исчезли, как от прикосновения волшебной палочки. Печаль и радость, восторг и негодование, простые слова, ясные чувства заменили надоевшие исхищрения пресыщенных собой поэтов. По поэзии прокатилась волна прекрасной бодрости, трезвого и радостного воодушевления» [1].

Отказ от полутонов, смутности, неопределенности, требования ясности, прекрасной бодрости и т. д., — все это, как известно, тезисы платформы кларистов-акмеистов. Вот почему поэтам этого лагеря было суждено сыграть первую скрипку в патриотическом хоре, вот почему вожди акмеизма стали законодателями художественных вкусов в эту эпоху. Г. Иванов, ставший присяжным критиком военных стихов на страницах «Аполлона», решительно отвергает индивидуализм, «надоевшие исхищрения пресыщенных собой поэтов». Он, например, «против» стихов такого рода:

Каждой ночью мне снится война.
О, лучше бы видеть сражение!
Смерть, верно, не так страшна,
Как эти кошмарные тени.

По поводу этих строк стихотворения М. Моравской критик замечает: «Кому нужны эти «всхлипывания» — неизвестно. На наш взгляд, это не трогательно и не жалостливо, а просто скучно». Зато Г. Иванов в этой же

---

[1] Журн. «Аполлон», № 1, 1915 (статья «Испытание огнем»).

статье превозносит патриотическую тарабарщину Сологуба, которого, кстати, до войны акмеисты от себя «отчуждали»:

Да здравствует Россия,
Великая страна!
Да здравствует Россия,
Да славится она!

«Всхлипывания», «индивидуализм», отвергаются во имя прославления войны (пусть даже антихудожественного). Именно в эти годы «Русская мысль» открывает атаку на индивидуализм. Литературно-политическую линию журнала формулирует В. Жирмунский в статье «Преодолевшие символизм».

«Мы, — пишет он, — не считаем возможным возникновение нового и широкого реалистического направления вне выхода из индивидуалистически искаженного, уединенного восприятия жизни на вольный воздух жизни настоящей и непосредственно воспринимаемой, вне отказа от личной оторванности и смирения перед объективной жизненной правдой».

Жирмунский ставит в пример военные стихи акмеистов Гумилева и Ахматовой:

«Военные стихи Гумилева и рядом с ними военные стихи Ахматовой, отражающие войну в душе «оставшихся», в женской душе, — это лучшее и самое значительное, что создала до сих пор в русской поэзии мировая война» [1].

Таковы непосредственность и «жизненность», за которые ратует Жирмунский.

Может быть, в этом одна из причин того, что «Русская мысль» и Жирмунский щедро наградили акмеистов званием продолжателей пушкинской традиции. Очень характерно, что в эти годы самого Пушкина принято было рассматривать как сплошного шовиниста и патриота. Сами акмеисты в прославлении войны пытались опереться на авторитет Пушкина. Так, С. Городецкий издал специальной брошюрой стихотворение «А. С. Пушкину», в которой объявляет великого поэта предшественником нынешних шовинистов.

---

[1] «Русская мысль», № 12, 1916.

Пришел четырнадцатый год
Огнем крестить родной народ...
. . . .
И к Пушкину властней нас движет
Живое чувство. Стал он ближе,
Предтеча, первенец, пророк.
Он первый пенистый поток
России солнечной, грядущей,
Что будет миру райской кущей.
Он в песнях радостных поведал,
Что, где Россия, там победа,
Он царство славное славян
Давно предвидел сквозь туман.
. . . .
Он с нами вечно будет. С ним
Мы победим. Мы победим![1]

Именно новейшим «продолжателям» Пушкина принадлежит пальма первенства в прославлении «дела величавого войны».

II

Вождь акмеистов Н. Гумилев быстро, на ходу сменил конквистадорские доспехи на оружие и обмундирование добровольца, сначала рядового, а затем унтер-офицера лейб-гвардии уланского ее величества полка. Он использует все роды оружия для войны до победного конца — винтовку и кавалерийскую пику, стихи и фронтовые очерки. Коллега Гумилева по акмеизму Г. Иванов писал о нем:

«Н. Гумилев первый написал стихотворение, прославляющее войну. Эти чудесные стихи даже жалко видеть напечатанными. Их бы распевать под «рокот трубы побед»[2]. Гумилеву не пришлось много думать и размышлять: в войне он увидел осуществление своих воинственных идеалов. Война всегда была его желанной стихией. Он высказал даже удивление, как это «могли мы прежде жить в покое и не ждать ни радостей, ни бед». Он горячо приветствует «чудесную» войну, каковой не было «со времен Македонца». Гумилев ради войны покидает свой романтический мир, ибо «здесь, на земле, не

---

[1] *С. Городецкий*, «А. С. Пушкину», изд. «Краса», П. 1915.
[2] Журн. «Аполлон», № 1, 1915.

хуже, эта смерть ясна и проста». Романтическая идеализация смерти, излюбленный мотив «Романтических цветов» и «Жемчугов», преобразуется теперь в прославление конкретной смерти «за родину, царя и отечество».

Творческий метод Гумилева в эпоху войны деформируется. Меняется направленность его романтизма, который теперь превращается в идеализацию империалистической бойни. Усиливаются в его творчестве элементы буржуазного натурализма, выражающего удовлетворенность действительностью. В этот период Гумилев в своей литературной практике как бы демонстрирует отказ от парнасской поэтической культуры (культа античности, экзотичности тем и т. д.). Гумилев теперь ориентируется на новые «образцы» воинствующей империалистической литературы. Его военное творчество имеет глубокое внутреннее родство с творчеством Киплинга. Тот же твердолобый консерватизм, та же расовая гордость, тот же воинствующий патриотизм. «Казарменные баллады» Киплинга, этого певца фельдфебельской музы, не только по идейной направленности, но и по художественному методу близки Гумилеву.

Гумилев встречает приветственной одой д'Аннунцио — провозвестника итальянского фашизма, являющегося в глазах Гумилева другим «образцом», на который он ориентируется в этот период.

...И в дни прекраснейшей войны,
Которой кланяюсь я земно,
К которой завистью полны
И Александр и Агамемнон,
Когда все лучшее, что в нас
Таилось скупо и сурово,
Вся сила духа, доблесть рас
Свои разрушила оковы, —
Слова: «Встает великий Рим,
Берите ружья, дети горя!..» —
Грозней громов; внимая им,
Толпа взволнованнее моря [1].

Сила духа, доблесть рас — это боги, которым поклоняется русский и итальянский империализм. Д'Аннунцио немало энергии и сил положил на прославление велико-

---

[1] *Н. Гумилев.* «Колчан», 1916 г.

державной Италии; не удовлетворяясь применением художественного оружия, он идет добровольцем на фронт, точь-в-точь так же, как и его русский собрат. Гумилев и д'Аннунцио оказались вполне единодушными в борьбе за империалистическую идею «великого Рима».

Военные стихи Гумилева немногочисленны. По количеству этих стихов он сильно отстал от С. Городецкого и Г. Иванова. Но это произошло потому, что Гумилев, как мы видели, предпочитал более действенные средства борьбы, нежели стихи. То, что Гумилев не досказал в стихах, он досказал в своих военных очерках, печатавшихся в 1915—1916 годах на страницах «Биржевых ведомостей». Анализ этих очерков помогает нам увидеть процесс идейно-художественного вырождения этого талантливого певца империализма, поэта, открыто и последовательно вставшего на позицию л ж и. Это тем более интересно, что «Записки кавалериста» до сих пор совершенно оставались в тени, тогда как о военных стихах Гумилева уже не раз писалось. Стоит сопоставить «Записки» с довоенной прозой Гумилева (кстати, тоже совершенно обойденной критикой), чтобы наглядно увидеть эволюцию творческого метода Гумилева. В «Записках» наиболее полно выявляется натуралистическая тенденция художественного метода Гумилева. Он прощается с иллюзорной романтикой, характерной для его довоенных новелл. Мир фантастической мечты сменяется реальной обстановкой войны. Однако «Записки» не обрывают совершенно романтическую линию. Наряду с натуралистическим описательством здесь мы встречаемся и с романтической идеализацией войны. Но нетрудно увидеть, что этот романтизм уже иного качества.

«Не верилось, — говорит он о солдатах русской армии, — что это были отдельные люди, — скорее это был целый организм, существо бесконечно сильнее и страшнее цинотериумов и плезиозавров». Он восторгается дивным зрелищем войны: «Дивное зрелище — наступление нашей пехоты... как гул землетрясений, грохотали орудийные залпы и несмолкаемый треск винтовок; как болиды, летали гранаты и рвалась шрапнель. Действительно, по слову поэта нас призвали все благие, как

собеседников на пир, и мы были свидетелями их высоких зрелищ».

Такая же романтизация и идеализация характерна и для его стихов этого периода:

Барабаны, гремите, а трубы, ревите, а знамена везде взнесены.
Со времен Македонца такой не бывало грозовой и чудесной войны![1]

И в поэзии и в прозе Гумилев деформирует свои художественные средства. Однако между довоенными новеллами Гумилева и «Записками кавалериста» существует глубокая внутренняя связь. Сюжеты своих довоенных новелл Гумилев черпал из прошлых героических эпох, «золотых лет рыцарства». Отсюда романтическая окраска всех его изобразительных средств. Характерны следующие метафоры и сравнения: «невесты с глазами, чистыми и серыми, как сталь меча»; «луна казалась хищником неба, пожирающим звезды». Вот очень характерное начало новеллы «Дочери Каина»:

«Это было в золотые годы рыцарства, когда веселый король Ричард Львиное Сердце в сопровождении четырехсот баронов и бесчисленного количества ратных людей переправился в святую землю, чтобы освободить гроб господен и заслужить благосклонность прекрасных дам».

В «Записках кавалериста» Гумилев, как бы издеваясь над своими бывшими героическими персонажами, писал: «Ни один рыцарь так не беспокоится о судьбе своей дамы, как кавалерист о безопасности артиллерии, находящейся под его прикрытием».

Какая пощечина «Веселому королю» Ричарду Львиное Сердце! То, что раньше Гумилеву казалось великим и героическим, теперь, на фоне реальных военных сражений, нарочито снижается им. Хотя в «Записках» мы не встретим, как в новеллах, «бешеных, охваченных головокружением водопадов», «хмурящихся кустарников», «пропастей» и т. п., однако Гумилев, не прибегая к искусственным романтическим аксессуарам, другими средствами вкладывает в «Записки» все ту же идею завое-

---

[1] *Н. Гумилев*, «Стихотворения», посмертный сборник, П. 1923.

вательного героизма. Рыцарский героизм преобразуется в «героизм» русских солдат, готовых умереть за «свою» родину. Достаточно сравнить описание рыцарей, погибающих в долине Ливана (новелла «Золотой рыцарь»), с многочисленными описаниями героизма русских воинов. Вот, например, образ гусара:

«Гусар, детина огромного роста, конвоировавший человек десять робко жавшихся пленных, увидел нас и взмолился нашему офицеру: «Ваше благородие, примите пленных, а я назад побегу, там еще немцы есть». Офицер согласился. «И винтовки сохраните, ваше благородие, чтоб никто не расташшил»,— просил гусар. (Так Гумилев передает «живую народную речь». *А. В.*). Ему обещали и это, потому что в мелких кавалерийских стычках сохранился средневековый обычай, что оружие побежденного принадлежит его победителю».

Храбрости русских воинов Гумилев противопоставляет трусость немцев и австрийцев, которые у него обычно «жмутся», «бегут», «отступают» и т. д. Слишком уж ясна тенденциозность изображения. Вот, например, сцена захвата в плен одним русским нескольких немцев:

«Немцы отбили два наших пулемета и торжественно повезли их к себе. Один наш унтер-офицер пулеметчик схватил две ручные бомбы и бросился им наперерез. Подбежал шагов на двадцать и крикнул: «Везите пулеметы обратно, или убью и вас и себя!» Несколько немцев вскинули к плечу винтовки. Тогда он бросил бомбу, которая убила троих и поранила его самого. С окровавленным лицом он подскочил к врагам вплотную и, потрясая оставшейся бомбой, повторил свой приказ. На этот раз немцы послушались и повезли пулеметы в нашу сторону. А он шел за ними, выкликая бессвязные ругательства и колотя немцев бомбой по спинам».

Мотив убийства, очень характерный для «Записок кавалериста», развивался Гумилевым еще раньше в его новеллах. Несмотря на то, что в новеллах речь идет об убийстве зверей, а в «записках» — об убийстве людей, мы имеем общность интерпретации этого мотива и в том и в другом случае. Вот характерные строки из рассказа «Африканская охота»:

«Из глубины ущелья повалило стадо павианов. Мы не

стреляли. Слишком забавно было смотреть на этих полусобак, полулюдей... Но позади бежало несколько старых самцов с седою львиной гривой и оскаленными желтыми клыками. Это были уже звери в полном смысле слова, и я выстрелил. Один остановился и хрипло залаял, потом медленно закрыл глаза и опустился на бок, как человек, который собирается спать». Автор следующим образом осмысливает этот факт: «Ночью, лежа на соломенной цыновке, я долго думал, почему я не чувствую никаких угрызений совести, убивая зверей для забавы, и почему моя кровная связь с миром только крепнет от этих убийств».

В «Записках кавалериста» Гумилев также развивает аналогичную мысль о том, что убийство немцев укрепляет его связь с миром. Он сам подчеркивает сходство его ощущений при убийстве зверей на охоте и немцев на войне:

«Только на охоте за крупными зверьми—леопардами, буйволами — я испытывал то же чувство, когда тревога за себя вдруг сменяется боязнью упустить великолепную добычу. Лежа, я подтянул свою винтовку, отвел предохранитель, прицелился в самую середину туловища того, кто был в каске, и нажал спуск. Выстрел оглушительно пронесся по лесу. Немец опрокинулся на спину».

Гумилев с циничным спокойствием, как будто речь идет о самых обычных безделушках, описывает ужасающие сцены: австрийца со штыком в горле, пылающие деревни. Он нарочито перемешивает повествование об убийствах самыми обычными фронтовыми мелочами. Такова акмеистическая бесстрастность! Но порой Гумилев даже высказывает чувство радости при виде убийства:

«Радостно было смотреть, как падали люди, лошади, а оставшиеся переходили в карьер, чтобы скорее добраться до ближайшей лощины. Между тем два улана привезли каску и винтовку того немца, по которому мы дали наш первый залп. Он был убит наповал».

Вполне естественно, что Гумилев беспомощен художественно обосновать и оправдать свою «радость». Прикрашивание войны приводит его к антихудожест-

венности. Могут, правда, возразить, что Гумилев не прозаик и поэтому нельзя его строго судить за прозу. Но довоенная проза Гумилева опровергает эту версию. По сравнению с ней «Записки кавалериста» — громадный шаг назад в художественном отношении. Художественные дефекты «Записок кавалериста» также не могут быть объяснены внешними условиями творческой работы. Главная причина их антихудожественности заключается в сознательном грубо-тенденциозном, лживом изображении действительности.

Военные стихи Гумилева также являются шагом назад по сравнению с его довоенной поэзией. В прославлении войны Гумилев вынужден прибегать к ходульности и абстрактности, иначе он не может его мотивировать:

Но не надо яства земного
В этот страшный и светлый час,
Оттого что господне слово
Лучше хлеба питает нас[1].

Как видим, мотивировка явно неубедительна: «господне слово» «питательнее» хлеба! И Гумилев, естественно, не находит для этой мотивировки конкретного образа. Столь же неубедительны строки: «И залитые кровью недели ослепительны(?) и легки(?)». Или: «Лишь под пулями в рвах спокойных веришь в знамя господне, твердь». А ведь подобными сентенциями заполнены все его военные стихи. Печать худосочности, религиозно-мистической абстракции лежит на всех его изобразительных приемах. Вот характерные сравнения и метафоры, сближающие Гумилева с худшими традициями символизма:

Словно молоты громовые
Или воды гневных морей,
Золотое сердце России
Мерно бьется в груди моей...
О, как белы крылья победы,
Как безумны ее глаза!
О, как мудры ее беседы,
Очистительная гроза[2].

---

[1] *Н. Гумилев*, «Колчан», П. 1916.

[2] Первый вариант стихотворения, включенного в «Колчан» (П. 1916) в несколько переработанном виде.

Или: «солнце духа наклонилось к нам», «солнце духа благостно и грозно разлилось по нашим берегам».

«Золотое сердце России», «белые крылья победы», «молоты громовые», «очистительная гроза», «солнце духа» — все эти тропы не конкретизируют мысли стиха, а, наоборот, абстрагируют ее от живой действительности. Гумилев повторяет излюбленные приемы символистов:

Свод небесный будет раздвинут
Пред душою, и душу ту
Белоснежные кони ринут
В ослепительную высоту.

Стоит сравнить это со следующими строками раннего Блока, чтобы увидеть зависимость Гумилева от его поэтики:

Над бездонным провалом в вечность
Задыхаясь летит рысак.

Абстрактность изобразительных средств военных стихов Гумилева обусловлена стремлением поэта к лживому изображению реальной действительности.

III

«Как и любовь, движущая миром и сердцами, война обнаруживает силы, сокрытые в глубинах душевных, и песни, внушенные войной, полнозвучны, как песни любви, ибо в них отражается совершенно душа поэта и душа народа» [1], — так писал Ф. Сологуб, пытаясь обнаружить внутренние причины «полнозвучности» военных песен. Однако собственные военно-патриотические стихи Ф. Сологуба убедительно опровергают его взгляд. Сборник «Война», включивший военные стихи Сологуба, является позорным пятном в творческой биографии этого талантливого художника. Идейная скудность, беспомощность в попытках оправдания войны продемонстрирована в этом сборнике. Сологуб откликнулся на все актуальные проблемы войны, «заклеймил позором»

[1] Предисловие к сборнику «Война в русской поэзии», П., кн. изд. Попова, стр. 5.

буквально всех противников великодержавной России. О художественном уровне его стихов можно судить по следующему «портрету» Вильгельма Второго:

Он долго угрожал, безумно смел,
Бренча мечом, он вызвал бурю мщенья.
Вокруг своей страны сковать сумел
Вильгельм кольцо холодного презренья.
На землю падает кровавый дождь,
И многих рек от крови темны воды.
Жестокость и разбой. Безумный вождь!
На что же он ведет свои народы? [1]

Трафаретные и затасканные образы («безумно смел», «вызвал бурю мщенья», «безумный вождь», «кольцо холодного презренья») и самая дурная риторика характерны для всех военных стихов Сологуба.

Но Сологуб не одинок. Вся военная патриотическая поэзия демонстрирует полный отказ от художественности. Этот горький факт вынуждена была признать даже снисходительная к своим собратьям по перу буржуазная критика. Однако она оказалась совершенно беспомощной объяснить причину этого положения.

Так, на страницах журнала «Новая жизнь» причиной антихудожественности патриотической поэзии объявлялось отступление художников от «незаинтересованного эстетического сознания». В военной поэзии автор статьи «Искусство и война», А. Зигфрид, видит «грубо-эмпирическое сознание». Он выделяет из всей военной поэзии лишь одно стихотворение Гумилева, которое, по мнению автора, дает «подлинно художественное выражение незаинтересованного сознания» [2].

Совершенно очевидно, что о «незаинтересованном сознании» Гумилева говорить не приходится. Он сам признавался в письме к Сологубу: «Мне всегда было легче думать о себе как о путешественнике или о воине, нежели как о поэте» (из архива ИРЛИ). Что касается других поэтов, то здесь стоит вспомнить характеристику их Рябушинским еще задолго до войны.

Стихи Гумилева о войне действительно выделяются среди патриотической тарабарщины, но это, во-пер-

[1] *Ф. Сологуб*, «Война», П. 1915.

[2] «Новая жизнь», № 3, 1915.

вых, потому, что стихи других поэтов еще более слабы, и во-вторых, потому, что Гумилев в отличие от других поэтов более органично переключился на тему войны, будучи вполне подготовлен к этому всем своим предшествующим творческим путем.

Очевидно, конечно, что, стоя на кантианских позициях, нельзя объяснить действительной причины антихудожественности патриотической поэзии. Также бессильна вскрыть эти причины «теория» ложных идей в таком виде, как она утверждалась Плехановым. По мнению Плеханова, «ложная идея», положенная в основу произведения, определяет его антихудожественность. Но что понимает Плеханов под «ложной идеей»? В статье «Искусство и общественная жизнь» (1912 г.) Плеханов говорит, что в художественном произведении может быть выражена только такая идея, которая является средством «духовного общения между людьми». Такой идеалистический взгляд на критерий художественности не только не объясняет причину антихудожественности патриотической поэзии, но, наоборот, прямо приводит Плеханова к выводу о ее художественности. «Мне могут указать на военные песни и спросить меня: разве же война служит средством общения между людьми? Я отвечу на это, что военная поэзия, выражая ненависть к неприятелю, в то же время воспевает самоотвержение воинов, их готовность умереть за свою родину, за свое государство», и т. д. [1] Это написал Плеханов накануне империалистической войны, когда у него уже складывалась шовинистическая позиция, занятая им в период самой войны. Как видим, Плеханов пришел к тем же выводам, что и Ф.Сологуб.

Каковы же подлинные причины антихудожественности «военных песен»? Мы видели на примере довоенной буржуазной поэзии, как классовая ограниченность и лакировка действительности приводили поэтов к ходульности, а стало быть, к нехудожественности. С нашей точки зрения понятие художественности вовсе не ограничивается моментами формы, — оно включает в себя прежде всего момент правдивого изображения тех

---

[1] *Г. Плеханов*, т. XIV, стр. 138.

или иных сторон действительности. И. С. Тургенев в статье «По поводу «Отцов и детей» писал:

«Точно и сильно воспроизвести истину и реальность жизни, — есть высочайшее счастье для литератора, даже если эта истина не совпадает с его собственными симпатиями». Буржуазным бардам эпохи упадка не дано этого «счастья», особенно, когда речь идет об изображении существенных сторон действительности, об отклике на крупные общественные проблемы своего времени. Если в «интимной» лирике поэты империалистической буржуазии не прибегали к открытой и явной лжи, то эта ложь всегда выпирала, когда они пытались дать поэтические обобщения своих идей об обществе, о человечестве и т. д.

Здесь стоит вспомнить следующие замечательные слова Ленина о буржуазных профессорах:

«Ни единому из этих профессоров, способных давать самые ценные работы в специальных областях химии, истории, физики, нельзя верить ни в едином слове, раз речь заходит о философии. Почему? По той же причине, по которой ни единому профессору политической экономии, способному давать самые ценные работы в области фактических и специальных исследований, нельзя верить ни в едином слове, раз речь заходит об общей теории политической экономии. Ибо эта последняя — такая же партийная наука в современном обществе, как и гносеология. В общем и целом профессора-экономисты не что иное как ученые приказчики класса капиталистов, и профессора философии — ученые приказчики теологов»[1].

Это указание Ленина дает ключ к правильному пониманию причин антихудожественности военнопатриотической литературы. Можно ли верить буржуазным бардам хоть в едином слове, когда речь заходит об оправдании «данного бытия», о прославлении империализма? Разве поэты, восхваляющие войну, не являются «приказчиками класса капиталистов»? Разве их поэзия, так же как буржуазная философия, не является партийной?

Оправдание империалистической бойни, возможное лишь на фундаменте чудовищной лжи, тем более ока-

[1] *Ленин*, т. XIII, стр. 218 (разрядка Ленина).

залось несовместимым с подлинным искусством, ценность которого всегда измеряется степенью правдивого «воспроизведения истины и реальности жизни». В шовинистичеком угаре поэты становятся на позицию сознательной лжи, что приводит к разрушению образной ткани стиха. Что общего с подлинной поэзией имеет, например, стихотворение М. Кузмина «Моление», в котором автор, стремясь оправдать войну с немцами, апеллирует к угодникам?

Выходите вы со полками
Из высоких злаченых врат,
Ваш оплот надо всеми нами,
Божий воин — земному брат.
Изведите огонь и воду,
Растопчите вы топь болот,
Понашлите вы непогоду
На безбожный и вражий род.
Преподобные, отклоните
Ваши взоры от райских книг,
Вы, святители, освятите,
Предводи нас, Архистратиг.

(1915)

Кузмин, который до войны всячески демонстрировал отказ от «философии», «идейности», теперь сам приходит к худшей философии — оправданию войны. Он отказывается здесь и от декларированной им «прекрасной ясности», точности и конкретности изобразительных средств. Но нетрудно видеть, что он отказывается также и от специфики художественного творчества.

Вся философия войны, преподносимая буржуазными поэтами, поражает своим идейным убожеством. Низменная «целевая установка» так и выпирает из этой философии. Кларист С. Маковский так интерпретирует «священный жребий России»:

Да будет! Венгра и тевтона
Сметут крылатые знамена
Ивановских богатырей,
И ты воспрянешь, Русь... и скоро
От заповедного Босфора
До грани северных морей,
Все озаряя мерной славой,
Соединит орел двуглавый...[1]

[1] Журн. «Аполлон», № 10, 1914.

Здесь уже «поэзия» прямо отвечает на вопросы, волновавшие деятелей военного министерства! Эта философия поэтических приказчиков капиталистов, как видим, так же партийна, как и философия «ученых приказчиков». Они, как правило, брали готовые идеи, вырабатываемые буржуазными философами, и рифмовали их. Но так как идей было мало, то поэтам приходилось повторяться, перепевать друг друга.

Наиболее ходовая идея в эпоху войны — утверждение противоположности двух культур, славянской и тевтонской — варьировалась на все лады. Она была наиболее полно разработана одним из «ученых приказчиков» капиталистов — философом Эрном. В своем докладе, озаглавленном «От Канта к Круппу», Эрн утверждает, что «бурные восстания германцев предрешены аналитикой Канта», что «германское безумие проходит формы научные, методологические, философские и, наконец, срывается в милитаристском буйстве». По мнению Эрна, «генеалогически орудия Круппа являются внуками философии Канта». И он приходит к выводу, что путь германского народа его неминуемо приводит к катастрофе, которую призваны ускорить «славные войска наши» [1].

На страницах махрово-шовинистического журнала «Лукоморье» в таком же духе была «разрешена» проблема языка. В статье «Очерки немецкого языка» противопоставляется сочный, богатый русский язык «нахальному» немецкому языку. Даже в «корягах» и неграмотности русской речи автор видит прелести, выгодно отличающие ее от немецкой.

«То ли дело у нас, — читаем мы в статье, — как начнут разговаривать наши псковские или новгородские. Душа радуется! Одно и то же слово на десять манер просклоняют. Чего жалеть, на всех хватит.

— Видала ты нашу сорокинскую Сашку Васькину? (то есть крестьянку села Сорокино Александру Васильевну).

— Видать-то я ю видала, да только ону не признала.

---

[1] Журн. «Русская мысль», № 12, 1915.

Очень заФорсивши, потому что ейная симпатия в евоном полку за немца георгия получил»[1].

Другое дело — немецкий язык. По мнению автора, даже «с грамматической точки зрения война с Германией давно уже была неизбежна». Весь этот идейный арсенал, поражающий своей умственной скудостью, вошел в «отечественную поэзию». Гумилев в «Записках кавалериста» тоже восторгается «храбрыми русскими воинами» с их неграмотными «чаво», «явоный», «сташшат», на долю которых выпала защита культуры от ее разрушителей — немцев!

В эпоху войны стирается грань между «философским» и «эстетским» лагерями империалистической поэзии. Вяч. Иванов, выступивший одним из первых с философским обоснованием войны, изобразивший войну как единение земли с «духоносным пределом», имел своими соратниками поэтов из лагеря кларистов.

Не только «философия» оказалась пригодным орудием оправдания войны. Пожалуй, еще более действенную роль выполнял акмеистический лозунг «не думать». Вообще в буржуазной поэзии XX века чрезвычайно трудно провести грань, за которой кончается «философия» и начинается тарабарщина. Ведь Г Иванов, этот «не думающий эстет», тоже пытался дать философию:

Враги, топчите правду божью, —
Не долго ждать уже суда.
Он грянет — и позорной ложью
Вы не откупитесь тогда[2].

Эта «легкая» философия войны была рассчитана на «широкое потребление». На массовую патриотическую продукцию в эпоху войны господствующие классы возлагали особо большие надежды. Книжный рынок наводнялся военными «произведениями», рассчитанными на обслуживание самых широких слоев населения. Даже дети не были забыты отечественной литературой. Сборник «Пряник осиротевшим детям» открывается стихотворением: «На войну»:

---

[1] Журн. «Лукоморье», № 11, 1915.
[2] *Г. Иванов*, «Памятник славы», П. 1915.

Пусть плачут женщины с пустынными глазами
И капли горьких слез срывают рукавом;
Пусть дети побегут за милыми отцами,
Когда пройдут они сурово под ружьем.

В этом же сборнике напечатан специальный очерк под заглавием: «Дети на войне», в котором восхваляется мальчик лет двенадцати, шагающий «между рядами солдат, с трудом вытягивая из слякоти маленькие ноги в больших сапогах».

И здесь, на фронте «массовой» патриотической поэзии первую скрипку играли акмеисты и примыкающие к ним поэты. В «народной» поэзии акмеисты видели осуществление своих манифестов. Именно теперь, по словам Г. Иванова, «русской поэзии возвращено право быть народным голосом». Наиболее деятельным поставщиком «народной» поэзии, выразителем «народного голоса» оказался С. Городецкий. В этот период он как бы возвращается к раннему периоду своей творческой деятельности — начинает снова уделять много внимания «простому люду». Но прежние «народные» мотивы получают теперь новое, совершенно иное наполнение. Раньше Городецкий в народных стихах вскрывал язвы деревенской и городской жизни («гнет неимоверный»), — теперь, наоборот, сознательно прикрашивает эти язвы. Вот, например, образ «скучающей» солдатки, у которой мужа забрали на войну:

Скучно одинешенькой,
Ночь без сна летит.
Сын тяжелой ношенькой
На руках лежит.

Но не страшно бабьему
Сердцу моему.
Опояшусь саблею
И ружье возьму.
Выйду я на ворога,
Выйду не одна;
Всякой любо-дорого
Драться, коль война [1].

---

[1] *С. Городецкий,* «Четырнадцатый год», П. 1915.

Этот же образ скучающей солдатки мы встречаем у другого представителя «народной поэзии», увенчанного акмеистами Н. Клюева:

Скучно молодешеньке у свекра жить в дому.
Мне питье в досадушку, еда не по уму,
Русы мои косыньки повысеклися,
Белые руки примозолилися,
Животы-приданое трунь взяла!
Погляжу я, беднушка, в стекольчато окно, —
Не увижу ль милого за рядой во торгу.
Ах, не торг на улице, не красна гульба,
А лежит дороженька Коломенская!..

Эта «народная» поэзия в эпоху войны выполняла прямой заказ империализма. Ей противостояла подлинно народная поэзия, выражающая голос трудящихся масс против империалистической бойни:

Нам в бой итти приказано;
«За землю станьте честно...»
За землю? Чью? Не сказано.
Помещичью, известно.

Нам в бой итти приказано:
«Союзных ради наций»,
А главного не сказано:
Чьих ради ассигнаций? [1]

В этих замечательных строках Демьяна Бедного вскрывается истинная причина войны. Демьян Бедный, подлинно народный поэт, в годы войны наиболее полно и ярко выразил чувства и мысли пролетариата и всех трудящихся, страдающих под бременем войны. Его стихи имели необычайный успех и широкое распространение в окопах у солдат, особенно после Февральской революции. В этот период антивоенные стихи печатались в большом количестве на страницах большевистской печати, освободившейся от драконовой царской цензуры. Авторами этих стихов являлись в большинстве случаев солдаты и рабочие, впервые взявшиеся за перо и, естественно, не обладающие достаточной художественной культурой. Рабочий Иван Логинов на страницах кронштадтской газеты «Война» (№ 37, 1917 г.) писал:

---

[1] *Д. Бедный*, Собр. соч., т. II, М.—Л. 1930.

Довольно нам сражаться,
Друг друга убивать,
Пред властью унижаться
И кровью истекать!
Направим пулеметы
На близких нам врагов:
На царских патриотов,
На всех земных богов.

Или вот его стихи 1915 года (сборник «На страже», П. 1919 г.):

Вот из «Биржевки» Богораз
Пускает ловко в немца газ.
И дальше — Федор Сологуб
Свой модернистский точит зуб.

Таков подлинный народный голос, противостоящий патриотическому хору буржуазных бардов.

Журнал «Летопись», редактируемый М. Горьким, был едва ли не единственным легальным органом, выступившим против шовинистической пропаганды. Еще в 1912 г. М. Горький в статьях «Издалека» (напечатанных в журн. «Современник») видит неизбежность войны немцев с англичанами, указывая, что данная война не пройдет мимо России, ибо капиталистические страны «давно уже смотрят на Россию теми же глазами, что и на свои колонии в Африке и Азии». С самого начала войны Горький занял решительную пораженческую позицию, осознав классовый смысл империалистической бойни. В «Летописи» Горький развенчивает войну и националистическую демагогию, к которой прибегали господствующие классы воюющих стран. Недаром пораженческая деятельность М. Горького в «Летописи» встретила злобный вой буржуазных патриотов и реакционной прессы, объявивших пролетарского писателя «продавшимся германцам».

Одним из первых мелкобуржуазных писателей освободился от шовинистических иллюзий и выступил против войны В. Маяковский. Война явилась рубежным событием в его поэтической биографии. Маяковский начал свое отрицание войны с пацифистских нервных воплей по искалеченным и убитым и постепенно приблизился к некоторому, пока смутному пониманию со-

циальных пружин войны в поэме «Война и мир», впервые напечатанной в горьковской «Летописи».

Врачи
Одного
Вынули из гроба,
Чтобы понять людей небывалую убыль:
В прогрызанной душе
Золотолапым микробом
Вился рубль
Во все концы.
Чтоб скорее вылить
Смерть,
Взбурлив людей крышам вровень,
Сердец столиц тысячесильные Дизели
Вогнали вагоны зараженной крови.

Стихи о войне Маяковского, так же как и все его довоенное творчество, окрашены в пессимистические тона. Но пессимизм Маяковского играл прогрессивную роль, противостоя империалистическому «оптимизму».

IV

В эпоху войны «оптимизм» буржуазно-дворянской поэзии достиг своего кульминационного пункта. И в эту же эпоху со всей очевидностью была продемонстрирована «непрочность» этого оптимизма. Война, вызвавшая большие социальные бедствия, давала все меньше и меньше материала для радостного любованья бытием. Идеологи господствующих классов начинают теперь, более чем когда-либо, предчувствовать «страшные сроки». Наиболее остро почувствовала обреченность Анна Ахматова:

Сроки страшные близятся. Скоро
Станет тесно от свежих могил.
Ждите глада, и труса, и мора,
И затменья небесных светил [1].

(1914)

Все стихи Ахматовой, посвященные войне, полны таких мрачных предчувствий. И тем не менее Ахматова

---

[1] *А. Ахматова,* «Белая стая», П. 1917.

принимает и благословляет войну, ибо видит в ней выражение интересов своего класса. Она обещает «воину», идущему на фронт, сохранить в памяти «подвиг правый» «до часа смерти», она молится за то, чтобы «туча над темной Россией стала облаком в славе лучей». Она ждет победы над «супостатом»:

Только нашей земли не разделит
На потеху себе супостат:
Богородица белый расстелет
Над скорбями великими плат[1].

(1914)

Как видим, и на этот раз у Ахматовой оптимизм и пессимизм оказались неразрывными.

Война все яснее и яснее показывает поэтам неприглядную картину «дряхлеющей России». Молодой поэт-акмеист Г. Адамович представляет Россию в образе чахоточной старухи «с костылем в слабеющей руке».

Опять, опять лишь реки дождевые
Польются по широкому стеклу,
Я под дождем бредущую Россию
Все тише и тревожнее люблю.
Как мало нас, что пятна эти знают,
Чахоточные, на твоей щеке,
Что гордым посохом не называют
Костыль в уже слабеющей руке[2].

Но Г Адамович, так же как и Ахматова, не поднимается до отрицания этой «чахоточной России», — наоборот, он ее «любит», хотя «все тише» и «тревожнее». Его критика, названная блюстителями патриотической чести поэтов «резкой», на самом деле является дружеской самокритикой, ибо поэт ощущает кровную боль за судьбу старой, умирающей России.

Тесная привязанность Адамовича и Ахматовой к старому миру, узкий идейный горизонт этих поэтов не дали им возможности правильно понять и осмыслить надвигающуюся социальную катастрофу. Они больше чувствовали, нежели думали. От позиции этих поэтов резко отличается позиция Александра Блока, который

---

[1] *А. Ахматова*, «Белая стая», П. 1917.
Г Адамович, «Облака», П. 1916.

в своем творчестве сочетал эмоциональность со стремлением к идейным обобщениям. Позиция Блока была подготовлена всем его предшествующим творческим путем.

Так же как В. Брюсов был лучшим человеком в среде кларистов, так Блок был лучшим в среде философской группы символистов. Блок в эпоху реакции оказался захваченным потоком господствующих настроений в буржуазных кругах, но в гораздо меньшей степени, чем другие поэты. Его примирение с действительностью носило лишь частичный и очень условный характер. Оно сказалось например в поэме «Новая Америка», в которой поэт хотел воспеть Россию «заводских гудков» и «черного угля». Замысел «Новой Америки» нужно поставить в связь с намерением А. Блока, высказанным в дневнике: «Бродит новая мысль: написать о человеке власть имеющем» (1913 г.). Но подобно тому как это намерение осталось не осуществленным, также и в «Новой Америке» поэт не стал «жизнерадостным» певцом капиталистической России. Он не смог в этой поэме скрыть своей «боли», которую он старался «приглушить».

Черный уголь — подземный Мессия,
Черный уголь — здесь царь и жених,
Но не страшен, невеста Россия,
Голос каменных песен твоих.
Уголь стонет, и соль забелелась,
И железная воет руда...[1]

(1913)

Как видим, любовь к «невесте России» вовсе не распространяется на «черный уголь» и «каменные песни», о которых поэт хоть и говорит, что они ему «не страшны», но этого страха нельзя у него не заметить. Блок представляет собой тип деклассированного дворянского интеллигента, который не сумел, подобно Мережковскому и Вяч. Иванову, «перестроиться» на буржуазно-столыпинские рельсы. Буржуазная ломка русской жизни, от которой Блок ищет спасения в «соборности» и народе, напугала его. В своей «соборности» он сбли-

---

[1] *А. Блок,* т. III.

жается с Вяч. Ивановым, который, однако, оказался более «чутким» к голосу столыпинской современности и уже накануне войны стал полногласным выразителем империалистической идеологии. Блок, несмотря на попытки «перестроиться», все же не встал на путь Мережковского и Вяч. Иванова. Вместе с любовью к «невесте России» он доходит до ненависти к столыпинской государственной машине. Еще в феврале 1909 года Блок в письме к В. В. Розанову говорил:

«Современная русская государственная машина есть, конечно, гнусная, слюнявая, вонючая старость, семидесятилетний сифилитик, который пожатием руки заражает здоровую юношескую руку. Революция русская, в ее лучших представителях — юность с нимбом вокруг лица»[1]. И Блок начинает болезненно искать спасения в народе, создает свою неославянофильскую концепцию «народной революции», которая его впоследствии сближает с эсерами. Империалистическая война еще более обнажила перед ним картину нищей России.

В отличие от своих бывших соратников, Блок видит «на лицах» не улыбку радости, а «кровавый отсвет» «от дней войны», а в сердцах «роковую пустоту». В поисках истины он ощущает себя сыном «страшных лет России», предвидит социальную катастрофу. Так Блок все более и более вынашивает идею «народной революции». Этой идеей проникнута ег знаменитая поэма «Двенадцать», в которой Блок как бы подводит итог своим поискам накануне и в эпоху войны.

Империалистическая война вызвала идейный кризис у В. Хлебникова, поэта социально-родственного А. Блоку, хотя и утверждавшего иные художественные принципы, принадлежавшего к иной литературной группе. Деклассированный дворянский интеллигент Хлебников, так же как и Блок, в эпоху войны становится в оппозицию к буржуазной столыпинский действительности. Но если Блок, отвергающий государственную машину, ищет социальную опору в «народе», то Хлебников до

---

[1] Эти строки взяты из письма, включенного в подготавливаемый к печати Н. С. Акушиным сборник «Русские символисты». Цитирую по сообщению в «Лит. газете» (26 сентября 1934 г.).

Октябрьской революции идет по пути стихийного анархического бунта против войны. Когда «предсказанная» Хлебниковым война встала перед ним в своей неприглядной реальности, он быстро отказывается от славянофильских империалистических чаяний. Новый взгляд Хлебникова на войну выражен в поэме «Невольничий берег» (1916 год).

Колосья синих глаз,
Колосья черных глаз,
Гнет, рубит, режет
Соломорезка войны,
То что им подано
Мясо русского ливкой.
Стадом чугунных свиней,
Чугунными свиньями жрали нас —
Этих ядер выше травы скачки,
Эти чугунные выскочки,
Сластены — войны,
Хрустели костями,
Жрали и жрали нас, белые кости,
Стадом чугунных свиней.

Идейное перевооружение Хлебникова, начавшееся в эпоху войны, впоследствии привело его в ряды попутчиков пролетарской революции.

В том же направлении происходила идейная эволюция Блока.

Война вызвала внутренний идейный кризис у В. Брюсова, который вначале радужно встретил войну, добровольно пошел на фронт военным корреспондентом, а впоследствии сблизился с горьковской «Летописью», разочаровался в войне, а после Октябрьской революции встал в шеренги пролетариата.

Война вызвала сомнения и колебания даже у наиболее твердолобых певцов империализма. Н. Гумилев, достигнув своих «идеалов», попав на передовые линии фронта, начинает ощущать сомнения. Он признается в этом Сологубу в письме с фронта (от 6 июля 1915 г.):

«Ваши слова очень помогут мне в трудные минуты сомненья, которые, вопреки вашему предположению, бывают у меня слишком часто» [1].

[1] Из архива ИРЛИ Академии наук СССР.

Эти «частые» сомненья закрадываются в душу поэта-воина во время «ожесточенной перестрелки» с неприятелем. Вслед за строками о «сомнении» он с гордостью вводит Сологуба в окружающую его обстановку:

«Всю эту ночь мы ожесточенно перестреливались с австрийцами. Сейчас отошли в резерв, и нас сменили казаки; отсюда слышны и винтовки и пулеметы».

Эта же патриотическая гордость чувствуется в строках на конверте письма: «От Н. Гумилева, лейб-гвардии уланского ее величества полка, эскадрона ее величества». Но «радужный» патриотизм все же сопровождается сомнениями. Эти сомнения все более усиливаются в связи с поражениями русской армии на фронтах.

В буржуазной поэзии поражения русских войск вызвали спад урапатриотической волны. Стало ясно даже «не думающим», что «закидать шапками» противника не удастся. В поэзии все более и более раздаются голоса разочарования и мистики. «Жизнерадостная» патриотическая литература явилась последней «улыбкой» на лице идеологов умирающего класса. Насколько была сильна волна разочарования и мистики, можно судить хотя бы по тому, что даже Гумилев — вождь патриотической армии поэтов — захвачен ею. В 1916 году Гумилев пишет драматическую поэму «Гондла» («Русская мысль», № 1, 1917 г.), в которой его разочарование в воинственных надеждах достигает кульминационного пункта. Воинственная агрессивность сменяется боязнью войны. Идея «Гондлы» — проповедь христианского смирения. Поэт переносится в обстановку Ирландии VI века, показывает столкновение кельтской культуры, носителями которой были христолюбивые смиренные ирландцы, с разрушителями культуры исландцами (первобытными германцами). Гумилев персонифицирует свои идеи в образе ирландского королевича Гондлы, гибнущего от руки коварных исландцев. Философия христианского смирения выражена в диалогах королевича с «молодым исландцем» Ахти:

Ахти. Ну, тогда ты поднимешь дружину
И войною пойдешь на датчан?
Хорошо королевскому сыну
Опорожнить на поле колчан.

Гондла. Ахти, мальчик жестокий и глупый,
Знай, что больше не будет войны.
Для чего безобразные трупы
На коврах многоцветных весны?

Вместо войны Гондла обращается к религии. Он бросает реплику по адресу коварных исландцев:

Вы откинули таинство божье,
Вы любить отказались Христа.
Да, я знаю, вам нужно подножье
Для его пресвятого креста.

Так Гумилев приходит к проповеди религии, которую он когда-то в полемике с символистами объявил «частным делом поэта» и которая до сих пор занимала у него второстепенное место.

Вообще во вторую половину войны принципы символизма вновь возрождаются, и не только у одного Гумилева. «Гондла» заканчивается следующими знаменательными словами, которые поэт вкладывает в уста тоскующей невесты Гондлы — Леры:

Так уйдем мы от смерти, от жизни, —
Брат мой, слышишь ли речи мои? —
К неземной, к лебединой отчизне
По свободному морю любви.

Вместе с тем в «Гондле» возрождаются все атрибуты символистской поэтики: духи, ангелы, архангельский хор, лебединый белый рай, таинство божье, пресвятой крест, нетленный день, шумящие крылья нелетающих ангельских сил и т. п. Весь изобразительный строй «Гондлы» носит на себе печать символистской абстрактности. Вот весьма характерные тропы:

...Я кричу вас во имя господне,
Как наследников вечного дня.

Или:

...Белым лилиям райского сада
Будет странно увидеть волков...

Характерно, что ритм «Гондлы» (трехстопный анапест) взят Гумилевым у раннего Блока. Стоит сравнить его с размером романтических стихов Блока:

И проходишь ты в думах и грезах,
Как царица блаженных времен,
С головой, утопающей в розах,
Погруженная в сладостный сон.

Неосимволизм становится художественным методом Гумилева в этот период. В 1917 году в журнале «Аполлон» (№ 6—7) напечатана его пьеса «Дитя Аллаха» (арабская сказка), отмеченная уже всеми признаками символистской поэтики. Если в «Гондле» ангелы и духи фигурировали лишь в диалогах действующих лиц, то теперь они сами выступают уже самостоятельно. Стоит сравнить это произведение с более ранним произведением Гумилева в этом жанре — «Дон-Жуан в Египте» («Чужое небо»), чтобы наглядно убедиться, какую творческую эволюцию проделал Гумилев.

Художественная эволюция Н. Гумилева типична для всего фронта буржуазно-империалистической поэзии. Можно было бы привести большое количество примеров, показывающих переход бывших поборников «прекрасный ясности» к мистике, от которых они когда-то так «резко» отмежевывались.

Это между прочим лишнее доказательство того, что грани между мистиками и «жизнелюбцами» буржуазного поэтического лагеря весьма и весьма условны.

Вместе с мистикой в поэзии возрождаются некоторые художественные принципы «классического» символизма и главный из них — принцип «двойственности» содержания, соответствующий в новых условиях стремлению буржуазных поэтов уйти от неприглядной действительности в «мир иной». Позже Гумилев в стихотворении «Заблудившийся трамвай» даст мотивировку этому уходу:

Понял я: наша свобода
Только о т т у д а льющийся свет.

Как видим, разочарование явилось логическим завершением дряхлого буржуазного «оптимизма». И последняя вспышка этого «оптимизма» произошла во время февральской буржуазной революции. На этот раз «оптимизм» явился н е п о с р е д с т в е н н ы м п р о л о г о м к окончательному распаду буржуазно-

дворянской литературы в России. Ослепленные буржуазные барды увидели в Февральской революции начало «новой эры» человеческой истории — вселюдского братства, счастья, единения всех классов русского общества.

> Светло. Целуйте в уста друг друга.
> Последний нищий сегодня крез —

восторженно декламировал Игорь Северянин. Ф. Сологуб в рифмованных строчках провозгласил лозунг: «Лишь в одном найдешь ты право — в единеньи и борьбе». К. Бальмонт призывал «братьев» сомкнуться «цепью дружной», ощущая радостные перспективы буржуазного счастья:

> Будем, братья, жить счастливо,
> Обратив пустыню в сад.

Перспективы этого «счастья» оказались иллюзорными, и поэтому так художественно малокровны стихи, прославляющие Февральскую революцию. Только пролетариат, его идеологи и художники видели действительные пути к счастью через свержение капиталистического гнета и победы социалистического строя. Призыв к «последнему решительному бою» — к пролетарской революции бодро звучит в стихах безымянных рабочих авторов большевистских газет. Стихи эти в художественном отношении примитивны, ввиду отсутствия у рабочих поэтов элементарной художественной культуры, а подчас и общей грамотности (капитализм мял, душил таланты в рабочей среде). Но вместе с тем рабочие поэты прекрасно понимают реальные закономерности событий, чего не дано социально ослепленным художникам буржуазии.

> ...Пал царизм. Его могила разверзлась,
> И погиб он в ней.
> Вперед! Дружней в борьбу за счастье,
> За социальный новый строй.
> Вперед, великий пролетарий,
> Вперед на славный смелый бой.
> Разбей мозолистой рукою
> Капитализма тяжкий гнет,

Тогда свобода пред тобою
Как солнце яркое взойдет[1].

Чем ближе подходил рабочий класс к осуществлению своей исторической миссии, чем больше консолидировались революционные силы страны вокруг большевистской партии, тем яснее и яснее ощущались близкие перспективы гибели эксплоататорских классов. В буржуазном поэтическом лагере вновь раздаются пессимистические голоса, которые после Октябрьской революции сливаются в громкий упадочный хор. Мистицизм в буржуазной поэзии накануне и в начале Октябрьской революции получил широкое распространение. И на этот раз Гумилев выступил ярким выразителем «знамения времени». Что же сказать о других, менее «оптимистических» бардах империализма?

Ахматова именно теперь почувствовала наступление «страшных сроков»:

Все расхищено, предано, продано,
Черной смерти мелькнуло крыло,
Все голодной тоскою изглодано...[2]

(1921)

Эти строки выражают позицию многих поэтов, приверженцев старого мира, увидевших в Октябрьской революции конец существования, светопреставление. Их знаменем стала мистика.

Октябрьская революция внесла трещину в ранее единый фронт буржуазной поэзии. Наиболее дальнозоркие, вдумчивые певцы старого мира порвали с прошлым, перешли на сторону революции. Оправдались слова «Коммунистического манифеста»:

«В те периоды, когда борьба классов близится к развязке, процесс разложения в среде господствующего класса внутри всего старого общества достигает такой сильной степени, что некоторая часть господствующего сословия отделяется от него и примыкает к революционному классу, несущему знамя будущего. Как часть дворянства соединилась некогда с буржуазией, так пе-

---

[1] «Правда 5/III 1917 года.
А. Ахматова. «Anno Domini», П. 1921.

реходит к пролетариату часть буржуазии, именно буржуа-идеологи, которые возвысились до теоретического понимания всего хода исторического движения».

Один из первых перешел на сторону революции бывший командарм буржуазной поэзии — В. Брюсов. Именно теперь особенно сказались преимущества Брюсова, обладающего широким идейным диапазоном перед своими бывшими соратниками.

Революция отколола от господствующих классов старой России — «калифов на час» — временных мелкобуржуазных попутчиков, воочию увидевших в этот период дряхлость и ложность «догм», которым они служили.

После революции акмеизм и его окружение стали средоточием наиболее реакционных элементов в поэзии. Акмеисты теперь уже не противопоставляют себя символистам и другим буржуазным поэтическим группам, а, наоборот, проповедуют консолидацию на почве общего «неприятия» советской действительности. Вместе с неосимволистской идеей неприятия этого мира в буржуазной поэзии становится популярной идея аполитичного, чистого, беспартийного искусства, которая, как всегда, так и на этот раз, служит выражением наиболее реакционной идеологии. Достаточно сказать, что знаменосцем «беспартийности» становится Н. Гумилев. Руководимая им группа молодых поэтов, «Звучащая раковина», следующим образом формулирует свои взгляды.

«Звучащая раковина» очень легко и радостно объединяет и символистов, и акмеистов, и романтиков. Вот этой-то широкой беспартийностью своих взглядов «Звучащая раковина» может быть более всего обязана своему почетному синдику Гумилеву» [1].

Мы знаем подлинную цену «беспартийности» этого «почетного синдика». Он как был, так до конца и остался твердолобым империалистом, непримиримым врагом пролетариата. Достаточно ясно он выразил свою ненависть к этому классу, перестраивающему мир, в стихотворении «Рабочий»:

---

[1] Предисловие к сборнику «Звучащая раковина», П. 1922.

Он стоит пред раскаленным горном,
Невысокий старый человек,
Взгляд спокойный кажется покорным
От миганья красноватых век.
Все товарищи его заснули,
Только он один еще не спит,
Все он занят отливаньем пули,
Что меня с землею разлучит.

Упаду, смертельно затоскую,
Прошлое увижу наяву,
Кровь ключом захлещет на сухую
Пыльную и мятую траву.
И господь воздаст мне полной мерой
За недолгий мой и горький век.
Это сделал в блузе светло-серой
Невысокий старый человек.

Как раз в то самое время, когда Гумилев особенно рьяно проповедывал «беспартийность» искусства, он являлся прямым шпионом империализма, участником контрреволюционного таганцевского заговора. Возродившийся в эти годы акмеистический «Цех поэтов», тоже проповедывавший «беспартийность», имел ярко выраженный реакционный характер. Его вожди — Г. Иванов и Г. Адамович — быстро перешли в лагерь белой эмиграции.

Из активных деятелей второго акмеистического «Цеха поэтов» только Всеволод Рождественский, кратковременный попутчик акмеизма, пошел иной дорогой.

В первый, акмеистический период своего творчества В. Рождественский противопоставил революционной народной поэзии камерную эстетскую лирику, что вполне соответствовало «аполитичной» (а по существу антиреволюционной) установке неоакмеизма. В стихотворении «М.Н.К.» Рождественский формулировал запоздалое credo акмеиста:

Трудна дорога акмеиста
В дремучей чаще новых дней, —
Но сделать душу из батиста
Еще прекрасней и трудней.

Немного кисеи и шелка,
Две бусинки для острых глаз —
И вдохновенная иголка
Докончит начатый рассказ.

Тоска меня уже не душит,
Я звезды вижу наяву,
Я сам, как маленькие души,
В батистовой стране живу.

Шуршит веселая дорога,
Любовь, как облако, светла,
И твердо помнишь, что у бога
Есть шелк и мудрая игла[1].

Впоследствии сам Рождественский в своей творческой практике сознал порочность намеченного им пути, хотя эстетический груз акмеизма тяготеет над его поэзией по сие время. В последней книге стихов «Земное сердце» (1934 г.) В. Рождественский подходит к изображению тем социалистического строительства, демонстрируя в стихах, посвященных этим темам, отказ от камерной, «батистовой» поэтики акмеистов. Это понятно, ибо героическая советская действительность не может быть адэкватно изображена камерными художественными средствами, выработанными акмеистами.

Послереволюционная поэзия Рождественского, Зенкевича, Городецкого, Нарбута и других, примыкающих ранее к акмеизму поэтов, свидетельствует о том, что плодотворная творческая работа на революцию возможна лишь при условии решительного разрыва со старым, буржуазным мировоззрением и всеми художественными традициями поэзии декаданса.

Попытки формалистов и продолжающих их дело «теоретиков» (типа Оксенова и Степанова) воскресить художественные принципы акмеизма, ориентировать на акмеистическую столбовую дорогу советскую поэзию — оказались отброшенными самой практикой советской поэзии.

Дальнейшие творческие достижения и новаторство в поэзии возможны лишь на основе решительного преодоления остатков буржуазного мировоззрения, неминуемо приводящего художника в тупик. Широкие творческие горизонты открыла революция всем честным литераторам, стремящимся правдиво изображать советскую действительность.

---

[1] «Северное утро», сборник первый, П. 1922.



ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

А

Б

ОГЛАВЛЕНИЕ

Редактор А. Тарасенков.
Технический редактор Б. Новиков
Корректор Л. Каплан.
Переплет работы А. Толоконникова.

Зак. изд. 691. Индекс Х-70. Тир. 5000.
Уполномоченный Главлита Б-10388.
Отпечатано на бумаге Красно-Вишнерского бумкомб. им. Менжинского.
Формат бумаги 82 × 110 в $^1/_{32}$ долю.
14 печ. л. по 33 450 зн. 10,15 авт. л.
Сдано в производство 27/V 1935 г.
Подписано к печати 4/X 1935 г.

Цена книги 2 р. 25 к. Перепл. 1 руб.
Зак. тип. 492.

17 фабр. нац. книги ОГИЗа треста «Полиграфкнига», Москва, Шлюзовая наб., 10.

ЗАМЕЧЕННЫЕ ОПЕЧАТКИ

Стр.	*Строка*	*Напечатано*	*Должно быть*
6	1 св.	формы	формы,
40	8 „	декадентов	декадентства
48	4 сн.	по-новому,	по-новому)
89	22 св.	„гармоничных“	„героичных“
99	8 „	„конквистадорских	„конквистадорских“ стихах продолжает его традицию.
100	1 сн.	№ 2	№ 12
112	3 „	кларизма	кларистов
219	12 св.	Маллар	Маллармэ

Ан. Волков „Поэзия русского империализма“.